

**Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра музыкального образования**

**«ОРГАНИЗАЦИЯ РЕПЕТИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
УЧАСТНИКОВ ДЕТСКОГО ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ»**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

допущена к защите:

«__»_____ 2018 г.

Зав кафедрой:

(Тагильцева Н.Г.)

Исполнитель:

Воробьев Юрий Владимирович

обучающийся 2 курса, группы ММУЗ - 1601

направления «Педагогическое
образование», профиль

«Музыкальное образование»

Научный руководитель:

доктор педагогических наук, профессор

Матвеева Лада Викторовна

Екатеринбург 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ РЕПЕТИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ДЕТСКОМ ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.	9
1.1 Детский оркестр народных инструментов: история становления, понятие, состав.....	9
1.2 Этапы становления методики организации репетиционной деятельности в оркестре народных инструментов.....	24
1.3 Особенности коммуникации участников детского оркестра народных инструментов.....	35
ГЛАВА 2 ОПЫТНО - ПОИСКОВАЯ РАБОТА В ДЕТСКОМ ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	43
2.1 Организация и условия опытно – поисковой работы.	43
2.2 Критерии и показатели результативности организации репетиционной деятельности в детском оркестре народных инструментов.....	49
2.3 Формы и приемы организации репетиционной деятельности.	53
2.4 Сопоставительный анализ результатов констатирующего и итогового этапов опытно – поисковой работы.....	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	85
Список источников и литературы	89
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	93

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Оркестр народных инструментов уже на ранних этапах обучения дает возможность ребенку почувствовать себя настоящим исполнителем. Именно игра в оркестре неизмеримо расширяет и обогащает музыкальный кругозор исполнителя и способствует интеллектуальному развитию музыканта. Этому, в частности, способствует широкий спектр исполнительских задач, которые приходится решать в процессе коллективной формы творчества, что в свою очередь также способствует совершенствованию музыкального вкуса. Художественным продуктом деятельности детского оркестра народных инструментов является концертное выступление, а показателем – художественный уровень этого выступления. Являясь коллективным музыкальным продуктом, выступление аккумулирует творческие усилия всех участников оркестра. Этот результат достигается в результате кропотливой и продолжительной репетиционной работы.

Тем не менее, в настоящее время наблюдается тенденция сокращения численности детских оркестров русских народных инструментов. Это связано с рядом социальных и экономических факторов и условий, в которых осуществляют свою деятельность вышеупомянутые коллективы. За последние несколько десятилетий остро встает проблема сохранения, и развития детских оркестров народных инструментов, функционирующих в различных условиях – при общеобразовательных и музыкальных школах, дворцах творчества учащихся и др.

Решение вопросов сохранения и развития детских оркестров народных инструментов может быть рассмотрено в различных ракурсах. Не касаясь социальных и экономических причин, обратим внимание на необходимость совершенствования методических аспектов руководства детскими оркестрами народных инструментов – музыкально-исполнительскими коллективами с достаточно подвижным составом участников; коллективами,

инструментальный состав которых формируется в зависимости от того, на каких инструментах обучаются играть школьники; коллективами, объединяющими школьников с различным уровнем музыкальных способностей, техники игры на инструменте, сформированности умений ансамблевого исполнительства. Следует обратить внимание и на такой факт, как наличие или отсутствие у участников оркестра индивидуальных занятий по музыкальному инструменту. В данных условиях возрастает значимость репетиционной деятельности: ее методически грамотная организация будет способствовать сплочению участников детского оркестра и достижению искомого музыкально-исполнительского результата.

На основе сказанного можно выделить следующие **противоречия**:

- между необходимостью сохранения отечественных традиций детского оркестрового исполнительства на народных инструментах и наличием ряда факторов, препятствующих успешности их деятельности;

- между теоретической разработанностью вопросов о составе, музыкально-исполнительских и музыкально-выразительных возможностях оркестров народных инструментов в музыковедении и недостаточной разработанностью вопросов о педагогическом руководстве деятельностью детских оркестров народных инструментов;

- между разработанностью методических аспектов организации репетиционной деятельности оркестровых коллективов и недостаточной разработанностью методических аспектов организации репетиционной деятельности детских оркестров народных инструментов с учетом вариативности их составов и условий работы.

Данные противоречия определяют **проблему исследования**, связанную с поиском результативных методических путей организации деятельности детских оркестров народных инструментов, функционирующих в различных условиях.

Значимость указанной проблемы определяет **актуальность темы** выпускной квалификационной работы **«Организация репетиционной деятельности участников детского оркестра народных инструментов»**.

Целью работы является выявление форм, методов и приемов, обеспечивающих результативность репетиционной деятельности детского оркестра народных инструментов с учетом условий их функционирования.

Объект исследования – музыкально-образовательный процесс в детском оркестре народных инструментов.

Предмет исследования – формы, приемы репетиционной деятельности детского оркестра народных инструментов.

Гипотеза исследования: процесс репетиционной деятельности детского оркестра народных инструментов будет проходить успешно, если:

- в ее организации учитывать особенности состава, наличие/отсутствие индивидуальных занятий по инструменту;
- при наличии индивидуальных форм занятий, включать в их содержание разучивание оркестровых партий.
- мотивировать участников оркестра на достижение музыкально-исполнительского результата, который можно продемонстрировать зрителям.
- использовать все формы организации репетиционной деятельности (индивидуальную, групповую, мелкогрупповую, сводную).
- использовать приемы: зрительная опора на партитуру, включение участников оркестра в процесс дирижирования на основе несложного учебного материала, назначение концертмейстера партии из числа оркестрантов, у которых на данный момент освоение нотного текста и художественного содержания партии находится на более высоком уровне по сравнению с остальными исполнителями данной партии).

Проблема, цель и гипотеза исследования определили следующие **Задачи** выпускной квалификационной работы:

1. Раскрыть содержание понятия «детский оркестр народных инструментов», проследить историю становления таких оркестров и описать

их состав.

2. Раскрыть содержание понятия «репетиционная деятельность» и «организация», проанализировать этапы становления методики организации репетиционной деятельности в детском оркестре народных инструментов.

3. Охарактеризовать особенности коммуникации участников детского оркестра народных инструментов.

4. Провести сопоставительный анализ организации репетиционной деятельности в двух детских оркестрах функционирующих в двух разных условиях.

5. Обосновать целесообразность использования ряда форм и приемов организации репетиционной деятельности, участников детского оркестра народных инструментов и проверить их результативность в ходе репетиционной работы.

В работе над темой исследования использовались следующие **методы**:

Теоретические – изучение литературы по теме исследования, анализ, сравнение, сопоставление, систематизация;

Эмпирические – педагогическое наблюдение (включенное и не включенное), творческие задания, интервьюирование, опытно-поисковая работа.

Методологической основой послужили: теоретические положения искусствоведческих исследований о: истории становления жанра оркестрового исполнительства на народных инструментах, развития инструментария и репертуара оркестра народных инструментов (М.И.Имханицкий, А.С.Каргин, Е.И. Максимов, А.Д.Полынина); теоретические положения, обосновывающие методику организации репетиционной деятельности самодеятельного русского народного оркестра (П.И.Алексеев, В.Е.Авксентьев, В.Д.Глейхман, А.В.Дорожкин, Г.И.Кушнер, В.С.Чунина); теоретические положения обосновывающие организацию детского оркестра народных инструментов (А.С. Ильин, А.С. Илюхин, А.В.Дорожкина); концепция универсальных учебных действий (А. Г.Асмолов,

Г. В.Бурменская, И. А. Володарская).

База исследования:

Изучение опыта организации процесса репетиционной деятельности проводились на базе Оркестра народных инструментов МОАУ СОШ №32 620085 г. Екатеринбург, ул. Крестинского ,33 и детского оркестра баянистов ГАУДО СО «Дворец молодежи» 620014 г. Екатеринбург, ул. Ленина ,1

Элементы научной новизны исследования заключается в том, что в ходе него:

1. Сопоставлены особенности организации репетиционной деятельности в двух детских оркестрах функционирующих в разных условиях.
2. Предложены формы и приемы, обеспечивающие результативность репетиционной деятельности оркестра народных инструментов.

Элементы теоретической значимости:

1. Уточнено понятие «детский оркестр народных инструментов» обоснованно применение данной формулировки к оркестрам являющихся объектом нашего исследования.
2. Выявлен эволюционный характер развития оркестрового исполнительства на русских народных инструментах и методики организации репетиционной деятельности.
3. Обобщена информация об особенностях коммуникации участников детского оркестра народных инструментов.

Элементы практической значимости:

1. Разработаны дидактические материалы для организации репетиционной деятельности детского оркестра народных инструментов: карточки с нотными знаками на базе гаммы (для выполнения упражнений на внимание при разыгрывании), партитуры.
2. Написаны обработки не сложных народных песен и популярных песен для включения участников оркестра в дирижерскую деятельность.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялись в процессе опубликования статьи в сборнике: Интеграционные процессы в музыкальном и художественном образовании: проблемы и перспективы : сб. статей / под ред. К. П. Матвеевой ; ФГБОУ ВО «Урал. Гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2018. – с. 24-30.

Структура выпускной квалификационной работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка источников и литературы, приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ РЕПЕТИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ДЕТСКОМ ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

1.1 Детский оркестр народных инструментов: история становления, понятие, состав.

Говоря о составе оркестра, считаем необходимым определиться с тем, что мы понимаем под формулировкой «детский оркестр народных инструментов».

В литературе и на практике встречаются различные названия данных коллективов: «русский народный оркестр», «народный оркестр», «оркестр народных инструментов» и т.д.

В ряде методических и научных работ [20,27,3] в понятие «оркестр русский народных инструментов» входят оркестры разных видов и составов, а именно не только оркестры, в основе которых домрово-балалаечный состав (так называемый «Андреевский» оркестр), но и оркестры базой которых являются, баяны, гармоники и народные духовые инструменты.

Несмотря на то, что вышеупомянутые коллективы имеют схожие проблемы в плане формирования и организации их деятельности, так же каждый коллектив имеет свои особенности, что в первую очередь обусловлено инструментальным составом оркестра, который отличается в зависимости от его вида. А из этого следует, что при игре на разных инструментах используются разные методики обучения со своими сложившимися школами, традициями и приоритетными направлениями репертуарной политики. В связи с вышесказанным появляется необходимость выяснить причины появления такого многообразия определений понятия оркестр народных инструментов, и ответить на вопрос какой именно оркестр является предметом нашего рассмотрения.

Для разрешения поставленной задачи считаем необходимым обратиться к истории эволюции жанра коллективного исполнительства на русских народных инструментах и выяснить, как появилось понятие «оркестр русских народных инструментов», так же считаем необходимым ответить на вопрос любой ли детский оркестр, в состав которого входят народные инструменты можно отнести к оркестру народных инструментов.

Коллективные формы исполнительства на народных инструментах на Руси зародились издревле. Первыми представителями были скоморохи. Однако говорить о становлении понятия оркестр русских народных инструментов, в его современном значении, можно начиная с конца XIX века, это обусловлено появлением тесситурных разновидностей русских народных инструментов и как следствие первых оркестров и ансамблей с их участием. В трудах ряда исследователей Иимханицкий М.И.[18,19,20], Максимов Е.И.[27,29], говорится о том, что именно тесситурные разновидности домр и балалаек легли в основу Великорусского оркестра В.В.Андреева. Разновидности гармоник послужили основой оркестра гармоник Н.И.Белобородова. Государственный оркестр Г.П.Любимова состоял из четырехструнных домр. Гусли легли в основу хора Гдовских гусяров О.У.Смоленского, владимирский рожок – хора Н.В.Кондратьева.

Все вышеуказанные коллективы, были сформированы по принципу однородности состава, несмотря на то что, на протяжении всей истории развития исполнительства на русских народных инструментах существовали и смешанные коллективы, именно принцип однородности состава послужил основой для создания устойчивых музыкальных образований, из которых появились целые направления в рамках одного жанра. Однородный унифицированный состав позволил создавать оригинальные партитуры и репертуар и дал вектор развития по направлению академизации народного исполнительского искусства.

Характерной чертой современного оркестра русских народных инструментов является неоднородность инструментального состава, но, не

смотря на это, состав оркестра в большей степени унифицирован. В его состав включены не только инструменты, которые легли в основу вышеуказанным направлениям, а так же инструменты симфонического оркестра, инструменты других народностей, на современном этапе эволюции жанра в состав оркестра не редко включаются и электронные инструменты, такие как, бас гитара, электрогитара синтезаторы.

Выше упомянутые направления с момента своего зарождения с конца XIX начала XX веков развивались, параллельно сохраняя свой однородный состав, тем самым подчеркивая свою уникальность и индивидуальность. Не смотря на это заимствование и взаимопроникновение инструментов в состав оркестра постепенно начало осуществляться, это было связано с необходимостью добавить новых красок в оркестр.

Ярким и наиболее удачным в этом аспекте оказался опыт В.В.Андреева, который постепенно ввел в состав Великорусского оркестра ряд инструментов: очень органично в состав были включены гусли и свирели; оркестр активно пополнялся группами гармоник, баянов а так же народными духовыми инструментами, которые использовались изначально в других направлениях жанра. Постепенно именно за ним закрепилось название «русский народный оркестр» и даже после введения в его состав группы ударных и духовых инструментов позаимствованных из состава симфонического оркестра, название типа оркестра не подверглось значительным изменениям.

Таким образом в процессе эволюции сформировалось два значения термина «русских народный оркестр»: с одной стороны так стали называть явление в целом то есть все виды оркестров в основу которых положены различные народные инструменты и при этом каждый из них имел свое собственное название («оркестр гармоник», «струнный оркестр», «оркестр баянов» и.т.д), а с другой стороны отдельная составляющая этого явления, в частности оркестр, основой которого являются тесситурные разновидности

домр и балалаек с использованием в составе других инструментов, причем не только народных.

Такое выделение этого типа оркестра послужило причиной появления еще одной формулировки названия объекта нашего исследования «оркестр русских народных инструментов», так стали называться коллективы ведущие свою деятельность в условиях учебных заведений, некоторые профессиональные коллективы и коллективы, в составе которых используются четырех струнные (квинтовые) домры. Четырех струнная домра получили распространение в оркестре другого типа родоначальником, которого был Г.П.Любимов. Отличаем его оркестра, от оркестра В.А.Андреева заключалось в том, что он не использовал в инструментальном составе оркестра группу балалаек, которые в свою очередь вместе с трех струнными (квартовыми) домрами составляли основу Великорусского оркестра В.А.Андреева, который был противником включения четырех струнных домр в состав своего оркестра. Несмотря на это в процессе эволюции жанра произошло объединение в рамках одного коллектива группы четырех струнных домр и группы балалаек. В настоящее время подобные коллективы имеют широкое распространение. Формулировка «оркестр русских народных инструментов» более созвучна с названием оркестра Г.П.Любимова (Государственный оркестр старинных русских инструментов), однако этот факт не дает право считать, что данный тип оркестра послужил основой для формирования большинства разновидностей русских народных оркестров. Именно усовершенствованная конструкция балалайки и появление ее разновидностей является преимуществом оркестров «Андреевского» типа. Исходя из выше сказанного, можно сделать вывод, о том, что оркестры, которые используют в своем составе тесситурные разновидности балалаек можно считать последователями Великорусского оркестра В.А.Андреева. Таким образом, опираясь на многие публикации считаем возможным сделать предположение что не существует принципиального отличия в формулировках «русский народный оркестр» и

«оркестр русских народных инструментов», тип оркестра в основу которого составляет группа балалаек и группа домр может охарактеризоваться любой из предложенных формулировок. Не смотря на тот факт что формулировка «оркестр русских народных инструментов» в настоящее время получила большее распространение, некоторые исследователи, в том числе и Е.И.Максимов обращают внимание на то, необходимо использовать все - таки понятие «русский народный оркестр» аналогично названиям других коллективов: «симфонический оркестр», «духовой оркестр», «эстрадный оркестр» [29, с 14]. При такой формулировке акцент в первую очередь переносится на жанровую принадлежность коллектива, а не на его инструментальный состав. Формулировка «оркестр народных инструментов» носит более конкретный характер, по сравнению с первой она не охватывает весь жанр в целом, а только определяет одну из его сторон и как бы ограничивает состав в рамках русских народных инструментов, хотя в реальности такого ограничения не происходит.

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что не одно определение, в достаточной мере не раскрывают сущность явления и как следствие приводят к искажениям понимания специфики оркестров данного типа. Таким образом, мы считаем возможным, придерживаться позиции допускающей использование этих двух формулировок с условием четкого понимания явления которое они определяют.

Как ранее было замечено, что в состав оркестра включаются не только народные инструменты, однако ответить на вопрос какие же инструменты мы можем считать народными, а какие нет? Становятся темой целых дискуссий в среде специалистов занимающихся данной проблемой, а в частности возникают вопросы по поводу того, что можно ли считать гармонику исконно русским народным инструментом и наряду с этим возникают вопросы по поводу домр и балалаек, так как в том виде в котором мы привыкли видеть их в составе оркестра в народе появились только в конце XIX века. Существует множество работ посвященных изучению

русских народных инструментов [9,6,10] и др. Значительный вклад в определение принадлежности того или иного инструмента к понятию «народный инструмент» внесли в своих работах такие исследователи как: М.И.Имханицкий, Е.И.Максимов они обращают внимание на то, что само появление инструмента или его варианта на территории России не дает ему право называться «русским народным» инструментом, а лишь подчеркивает его территориальную принадлежность, что является достаточным только для определения его как «русский». Вторая же часть определения может считаться правомерной при соблюдении нескольких условий: достаточном массовом распространении инструмента на территории России на протяжении определенного исторического периода и внесение вклада в развитие национальной культуры. М.И.Имханицкий [19] высказывает сомнения по поводу исконности народных инструментов, с которыми невозможно не согласиться, так как практически все русские народные инструменты имеют аналоги среди инструментов других народов, схожие либо по конструкции, либо по способу звукообразования. Не смотря на это факт появления русских вариантов инструментов на базе прототипов инструментов других народностей, и их место, которое они занимают в социуме и развитии русской национальной культуры позволяет отнести к определению «русский народный» музыкальный инструмент не только инструменты которые издревле присутствуют на территории России, но и например различные разновидности русских гармоник. А впоследствии и баяна. Получившие широкое распространение на территории России гармоники, в свое время завезенные из Европы приобрели свои русские варианты и модификации и постепенно стали народными. Однако процесс заимствования носит обоюдный характер, так как русские модификации и конструкции инструментов в свою очередь используются и европейскими производителями музыкальных инструментов, примером тому может служить кнопочный аккордеон, который, по сути, является аналогом нашего баяна а, следовательно, приобретает русские черты.

Основой состава оркестра русских народных инструментов в настоящее время являются усовершенствованные тесситурные разновидности балалаек, домр, гуслей, баяна или группы гармоник, не редко происходит заимствование инструментов симфонического оркестра. Что касается составов так называемого «Андреевского» типа, то в них могут быть задействованы исконно русские инструменты (духовые, ударные), однако основным условием для их включения в состав, является то что они не должны превосходить по численности струнную группу оркестра, в противном случае оркестр потеряет свою принадлежность к данному направлению и будет иметь абсолютно другой тип русского народного оркестра. Что касается репертуара русских народных оркестров, то исполнение музыкального наследия в чистом виде (первоисточнике) не является его прерогативой и чаще всего служит хорошей базой для написания обработок и переложений или авторских сочинений для своего состава. Русский народный оркестр с момента его зарождения не является статичной организацией, а постоянно на протяжении всего периода эволюции жанра видоизменяется в соответствии с постоянно изменяющимися условиями и внешними и внутренними социальными факторами. В настоящее время наблюдается тенденция по расширению инструментального состава оркестра и параллельно с этим свертывания некоторых групп инструментов. Например, если домру пикколо еще изредка можно встретить в составе оркестра, то такие промежуточные инструменты как домра теноровая и домра меццо – сопрановая уже не используется. С развитием электронных инструментов все чаще наблюдается тенденция по интеграции их в состав оркестра.

Понятие «оркестр» выше по тексту нами употреблялось неоднократно, поэтому считаем необходимым уточнить и конкретизировать, что мы под ним понимаем. Как известно, существуют индивидуальные и коллективные формы исполнительства на инструментах, к последним относится ансамблевая и оркестровая форма исполнительства. Возникает

необходимость разделить эти два понятия и ответить на вопрос что мы понимаем под определением «оркестр»? Как известно состав, в котором присутствует не менее двух человек уже с полной уверенностью можно назвать ансамблем, с оркестром не все так просто. Например, Е.И.Максимов в своей работе предлагает в опоре на хоровую традицию ограничить численность ансамбля восемью человеками [29]. Мы не согласны с такой позицией и считаем что просто численность состава не может являться основанием для позиционирования коллектива в качестве оркестра.

Например кружок любителей игры на балалайках В.В.Андреева на момент своего создания в 1888 году насчитывал в своем составе всего восемь человек и несмотря на это в прессе того времени именовался оркестром.

Как отмечает М.И.Имханицкий «в коллективе были соблюдены основные принципы, отличающие оркестр от ансамбля: исполнение одной партии несколькими музыкантами при чётком функциональном разделении партий на группы (мелодия, бас, аккордовое сопровождение). Так пять исполнителей играли в унисон партию балалаек прим..., по одному исполнителю партии балалайки пикколо, альты и басы...» [20, с 59]. Исходя из этого утверждения, мы приходим к выводу, что наличие дублирования голосов в рамках одной партии позволяет выделить качественное отличие оркестра от ансамбля. Вторым показателем определения оркестра мы считаем наличие других групп инструментов, так как просто исполнение одной партии в унисон одной группой инструментов не может определяться как оркестр, и относится к унисону тех или иных инструментов. Таким образом, мы приходим к выводу, что только по численному показателю состав более девяти человек можно называть оркестром относительно условно.

В настоящее время, существует ряд классификаций оркестров народных инструментов, одним из таких направлений является подразделение на смешанные и однородные по составу коллективы. В рамках нашего исследования представлены оба варианта оркестров. При всех

существующих различиях между ними в плане инструментального состава, эти оркестры могут быть объединены по следующим признакам:

Возрастному (в состав оркестра входят дети младшего среднего и старшего школьного возраста); По характеру деятельности и социальной функции, которую они выполняют, в частности и тот и другой коллектив можно отнести к учебно – творческому подразделению, так как это в первую очередь учебные коллективы и наряду с педагогическим процессом присутствует художественно творческая составляющая.

Таким образом, мы в достаточной мере определились с понятием, которое нас интересует в рамках нашего исследования «детский оркестр народных инструментов», но как было замечено раньше формулировка «детский» не в полной мере раскрывает сущность явления, так как в состав наших коллективов входят учащиеся не только детского возраста, но и подросткового. В методической литературе для обозначения данного вида оркестров мы встречаем следующие определения: «школьный оркестр», «детский оркестр», «начинающий оркестр», хотя данные формулировки используются повсеместно, ни одна из них в полной мере не может адекватно отразить сущность объекта. Таким образом, мы приходим к выводу, что введение какого либо нового термина для определения сущности объекта внесет еще большую путаницу и обуславливаем целесообразность выбора формулировки «детский» тем, что описываемые нами коллективы существуют на базе учреждений, которые либо в своих названиях содержат данный термин, либо, в сущности, являются таковыми. В связи с ранее сказанным, мы приходим к выводу, что «детским народным оркестром» можно назвать коллектив, возраст участников которого ограничен пределами школьного возраста, и по роду деятельности относящийся к учебно – творческому объединению.

Оркестр народных инструментов может включать в свой состав следующие инструменты:

Домровая группа трехструнных (квартовых) домр включает в свой состав семь видов инструментов:

Домру пикколо. Она является транспонирующим инструментом. Нотная запись во избежание употребления множества добавочных линеек ведется на октаву ниже ее реального звучания. Домра пикколо имеет квартовый строй первая струна Ля второй октавы вторая струна Ми второй октавы третья струна Си первой октавы. Диапазон звучания от си первой октавы до ми четвертой октавы. Не большое расстояние между ладами после 12 лада создают определенные трудности при исполнении нот в четвертой октавы [3].

Домру малую. Домра малая в оркестре занимает одно из лидирующих мест, не большой размер и удачная конструкция инструмента позволяет с одной стороны исполнять на нем виртуозные пассажи и различные фигуры в быстром темпе, а с другой стороны очень выразительно при исполнении на данном инструменте звучат лирические напевные мелодии. Домра малая имеет ровное звучание во всем диапазоне, исключением являются последние три звука верхнего диапазона. Диапазон звучания от Ми первой октавы до Ля третьей октавы. Строй: первая струна Ре второй октавы, вторая струна Ля первой октавы, третья струна Ми первой октавы.

Домру меццо-сопрановую. Домра меццо сопрановая иногда включается в состав оркестра в качестве промежуточного инструмента между домрой альтовой и малой домрой. Ее функцией является усиление и поддержка высокого диапазона звучания домры альтовой и низкого регистра домры малой и как правило используется в больших оркестрах. Диапазон звучания от Си малой октавы до Фа третьей октавы. Строй: первая струна Ля первой октавы, вторая струна Ми первой октавы, третья струна Си малой октавы.

Домру альтовую. Нотная запись ведется в скрипичном ключе октавой выше ее реального звучания. Имеет глубокое бархатное звучание, ноты верхнего регистра примерно начиная с ми второй октавы, звучат несколько

напряженно. Особенно хорошо в исполнении домры альтовой звучат напевные мелодии в среднем регистре, так же как и домра малая, обладает большими возможностями при исполнении виртуозных пассажей. Диапазон звучания от Ми малой октавы до Ля второй октавы, т. е. звучит ниже на октаву чем домра малая.

Домру теноровую. Домра теноровая находит свое применение по большей части в больших оркестрах. Диапазон звучания этого от Си большой октавы до Ми второй октавы. Строй: первая струна Ля малой октавы, вторая струна Ми малой октавы, третья струна Си большой октавы. Нотная запись ведется в скрипичном ключе выше октавой относительно ее реального звучания. В старых партитурах партии теноровой домры записывались на чистую кварту выше, что давало исполнителю владеющему домрой альтовой или малой, не зная строя домры теноровой играть на ней. В современных партитурах партия теноровой домры записывается без транспорта на кварту вверх. Теноровая домра помимо исполнения собственной партии так же является промежуточным инструментом между домрой альтовой и домрой басовой и соответственно призвана усилить нижний диапазон звучания альты и верхний домры басовой. Технические возможности инструмента ограничены широким расположением ладов на грифе [3].

Домру басовую. Домра бас имеет глубокий и ровный по тембру звук, основной функцией в оркестре является исполнение басовых звуков гармонии и мелодий, написанных в басовом регистре. Диапазон звучания от Ми большой октавы до Ля первой октавы. Строй: первая струна Ре малой октавы, вторая струна Ля большой октавы, третья струна Ми большой октавы. Технические трудности исполнения на этом инструменте в первую очередь связаны с его довольно большими габаритами, что делает довольно затруднительным исполнение каких либо пассажей в быстром темпе.

Домру контрабасовую. Диапазон звучания от Ми контроктавы до Соль малой октавы. Строй инструмента: первая струна Ре большой октавы, вторая

струна Ля контроктавы, третья струна Ми контроктавы. Нотная запись ведется октавой выше реального звучания. В оркестре чаще всего несет функцию усиления партии второй басовой домры.

Меццо - сопрановые и теноровые домры в оркестрах с трехструнными домрами встречаются очень редко, но чаще всего не используются вообще.

Группа четырех струнных(квинтовых) домр включает в свой состав:

Домру пикколо. Диапазон звучания от До первой октавы до Фа четвертой. Строй инструмента: первая струна Ля второй октавы, вторая струна Ре второй октавы, третья струна Соль первой октавы, четвертая струна До первой октавы.

Домру приму. Диапазон звучания от Соль малой октавы до Фа четвертой октавы. Строй инструмента: первая струна Ми второй октавы, вторая струна Ля первой октавы, третья струна Ре первой октавы, четвертая струна Соль малой октавы.

Домру альтовую. Диапазон звучания от До малой октавы до Ми третьей октавы. Строй инструмента: первая струна Ля первой октавы, вторая струна Ре первой октавы, третья струна Соль малой октавы, четвертая струна До малой октавы.

Домру теноровую. Диапазон звучания от Соль большой октавы до Ля второй октавы. Нотная запись ведется в скрипичном ключе октавой выше ее реального звучания. Строй инструмента: первая струна Ми первой октавы, вторая струна Ля малой октавы, третья струна Ре малой октавы, четвертая струна Соль большой октавы.

Домру басовую. Диапазон звучания от До большой октавы до Ре второй октавы. Строй инструмента: первая струна Ля малой октавы, вторая струна Ре малой октавы, третья струна Соль большой октавы, четвертая струна До большой октавы.

Домру контрабасовую. Диапазон звучания от Ми контроктавы до До первой октавы. Нотная запись ведется октавой выше ее реального звучания. Строй инструмента: первая струна Соль большой октавы, вторая струна Ре

большой октавы, третья струна Ля контроктавы, 4-я струна Ми контроктавы.

Функции, которые выполняют домры четырех струнные в оркестре, аналогичны функциям домр трех струнных. Конструктивные отличия этих инструментов, не только как на первый взгляд кажется в количестве струн, они гораздо значительней, что сильно влияет на тембр инструмента и его динамические особенности. Например, квартовая домра звучит намного ярче квинтовой домры.

Группа балалаек состоит из пяти видов инструментов и включает в свой состав:

Балалайку приму. Диапазон звучания от Ми первой октавы до Ре третьей октавы. Строй инструмента: первая струна Ля первой октавы, вторая и третья струна Ми первой октавы звучащие в унисон. Балалайка прима имеет ровное звучание во всем диапазоне исключением являются только две ноты третьей октавы (до диез и ре) которые звучат более тускло. Этот инструмент обладает большими исполнительскими и техническими возможностями и богатыми приемами звукоизвлечения и поэтому является одним из ведущих инструментов оркестра народных инструментов. Ей отводится роль в исполнении сольных партий, виртуозных пассажей, протяжных лирических мелодий, а так же не редко выполняет функцию аккомпанирующего инструмента. Инструмент обладает характерным присущим только ей неповторимым тембром и придает оркестру особый колорит, без которого трудно представить исполнение народных песен и танцев.

Балалайку секунду. Диапазон звучания от Ля малой октавы до Фа второй октавы. Строй инструмента: первая струна Ре первой октавы, вторая и третья струны Ля малой октавы звучащие в унисон. Балалайке секунде чаще всего отводится функция аккомпанемента.

Балалайку альт. Диапазон звучания от Ми малой октавы до До второй октавы. Строй этого инструмента: первая струна Ля малой октавы; вторая и третья струна Ми малой октавы звучащие в унисон. Нотная запись ведется в

скрипичном ключе на октаву выше ее реального звучания. Наряду с балалайкой секундой так же выполняет функцию аккомпанемента.

Балалайку бас. Диапазон инструмента такой же как и у басовой домры от Ми большой октавы до Ля первой октавы (в зависимости от конструкции инструмента три верхних звука диапазона могут отсутствовать). Строй балалайки бас аналогичен строю домры бас. Звуки извлеченные из инструмента звучат довольно продолжительное время это обусловлено большим размером корпуса и деки. В техническом плане балалайка бас менее подвижна в отличии от басовой домры, инструмент имеет ровное и довольно сильное звучание на протяжении всего диапазона. Инструменту чаще всего поручается функция исполнения басовых нот гармонии в редких случаях мелодии басового регистра.

Балалайку контрабас. Диапазон звучания инструмента такой же, как и у домры контрабасовой, от Ми контроктавы до Соль малой октавы. Строй инструмента: первая струна Ре большой октавы, вторая струна Ля контроктавы, третья струна Ми контроктавы. Нотная запись ведется на октаву выше ее реального звучания. Инструмент звучит сильно и имеет красивую глубокую тембровую окраску. Как правило, в оркестре контрабас дублирует партию балалайки бас октавой ниже.

Группа гуслей включает в свой состав:

Клавишные гусли. Имеют хроматический строй. Диапазон звучания от Ля контроктавы до Ля третьей октавы. Как правило в оркестре гусли используются в качестве аккомпанирующего инструмента. Звуки аккордов извлекаются кожаным медиатором. Так же на клавишных гуслиях существует возможность исполнения отдельных звуков и мелодий, щипком пальца но это в большей мере относится к исполнению произведений в медленном или умеренном темпе.

Щипковые гусли. Имеют аналогичный строй, что и гусли клавишные, но требуют более сложной техники исполнения, так как звуки и аккорды на них извлекаются не медиатором, а пальцами обеих рук. Используются для

исполнения мелодий и аккомпанемента.

Группа духовых инструментов включает в свой состав:

Гармоники различных видов: **баян** – один из самых распространенных инструментов, широко известный своими исполнительскими способностями. Помимо баяна в состав оркестра могут быть включены тембровые разновидности оркестровых гармоник: сопрано, альт, баритон, контрабас, данные гармоники по тембру приближены к звучанию баяна. Помимо этих инструментов существует отдельная группа тембровых баянов, своим звучанием имитирующих звучание флейты, валторны, гобоя, фагота, кларнета, тубы, валторны [9, с. 27].

Свирель пастушечья дудочка, обладает нежным светлым звуком, изготавливается из тростника или дерева.

Жалейки и брелки так же являются пастушечьими инструментами, имеют более резкое звучание, изготавливаются из дерева с раструбом из коровьего рога.

Владимирские рожки представляют собой целое семейство пастушечьих рожков амбушюрного типа. Включают в свой состав сопрано, альт, тенор. В оркестре преимущественно используются эпизодически для исполнения, каких либо народных наигрышей. Звучат очень эффектно когда вступают хором [9].

Как считает Блок В.М., кларнет имеет основание, что бы быть использованным в составе оркестра. Так как он органично встраивается в звучание наряду с традиционно используемой флейтой [7, с. 78].

Группа ударных инструментов:

Преимущественно состоит из инструментов симфонического оркестра: литавр, малого барабана, тарелок, треугольника, бубна, ксилофона, колокольчиков, различных характерных народных инструментов, таких как, колокольчики, трещотки, бубенцы и т.д.

1.2 Этапы становления методики организации репетиционной деятельности в оркестре народных инструментов.

В современных справочных изданиях мы находим следующие определения термина «репетиция»: предварительное исполнение (разучивание) чего либо, при подготовке к выступлению [32]; упражнения, предварительная работа, разучивание при подготовке пьесы, к исполнению чего-нибудь, к выступлению [41]; (от лат. *repetitio* – повторение) – «основная форма подготовки драматического музыкального и т. п. представления путем многократных повторений» [38, с.700]; (от лат. *repetitio* – повторение): *во втором значении* – «разыгрывание (подготовка) артистом, музыкальным коллективом пьесы, концертной программы, оперы, балета для публичного исполнения» [45, с. 225].

Деятельность определяют как специфически человеческую, регулируемую сознанием, «внутреннюю» (психическую) и внешнюю (двигательную) активность, направленную на достижение сознательно поставленной цели [11].

Репетиционную деятельность, таким образом, можно определить как процесс осознанного предварительного исполнения (разучивания) музыкального произведения, направленный на создание творческого (художественного) продукта для последующего его исполнения на концерте. Это определение можно отнести к любому направлению и жанру музыкального исполнительства и, в том числе, – к оркестру (в нашем случае – к оркестру народных инструментов).

В современных справочных изданиях мы находим следующие определения термина «организация» (франц. *organisation*, от ср.-век. лат. *organize* – сообщаю стройный вид, устраиваю: «организованность, планомерное, продуманное устройство, внутренняя дисциплина» [31, с. 458]; «подчиненность определенному плану, порядку»; «характер строения, устройства, структуры чего-либо» (например, «научная организация труда»)

[38, с. 459]; «внутренняя упорядоченность, согласованность, взаимодействие более или менее дифференцированных и автономных частей целого, обусловленные его строением» [33с. 117; 46, с. 473]; «совокупность процессов или действий, ведущих к образованию и совершенствованию взаимосвязей между частями целого» [33, с. 117; 46, с. 473]; «объединение людей, совместно реализующих некоторую программу или цель и действующих на основе определенных процедур и правил» [46, с. 473].

Понятие «*организация*» «употребляется применительно к биологическим, социальным и некоторым техническим объектам, обычно в общем контексте с понятиями *структуры* и *системы*, причем последнее очерчивает тот круг явлений, более конкретные характеристики которых (обычно относящиеся к внутренним закономерностям системы) выражаются в понятиях структуры и организации. В понятии «структура», как правило, фиксируются относительно инвариантные и статические, т. е. относящиеся к строению и способам взаимосвязи частей, закономерности» [46, с. 473], а в понятии «организация» — динамические, т. е. относящиеся к функционированию, поведению и взаимодействию частей» [46, с. 474].

«Различают два аспекта *организации*: *упорядоченность* и *направленность*» [46, с. 474].

На основании проанализированной литература по теме исследования мы приходим к выводу, что репетиционная сфера деятельности существовала на протяжении всей истории развития русских народных оркестров, и являлась неотъемлемой ее частью. Однако менялась ее содержательная сторона. Эти изменения представляется возможным проследить в рамках четырех периодов эволюции жанра, на протяжении которых менялась качественная и содержательная составляющая сторона процесса репетиционной деятельности. На эти изменения влияли не только внутренние тенденции развития жанра, но и внешние социальные факторы присущие тому или иному периоду.

Первый период включает в себя два первых десятилетия XX века, его можно охарактеризовать, тем, что именно в этот период появляются первые детские оркестры народных инструментов, построенные по типу «Великорусского оркестра» В.В.Андреева. Первыми методическими работами того времени посвященными непосредственно оркестровой форме исполнительства на народных инструментах, как отмечает Имханицкий [] являются труды В.Т.Насонова «Руководство к организации народных оркестров» и В.В.Андреева «Справочник или краткое руководство по оборудованию Великорусского оркестра». В данных работах рассматриваются положения инструментального состава оркестра и его отличая от других оркестров народных инструментов. В работах даны первые классификации состава оркестра народных инструментов, с учетом его численного состава, пропорционального соотношения групп инструментов и присутствия разных видов инструментов. Авторы обращают в своих работах на то, что варианты посадки (расположения оркестровых групп) имеют большое значение при организации концертной и репетиционной деятельности. Характерной чертой того периода стала придуманная В.В.Андреевым и В.Т.Насоновым цифровая система нотной записи которая позволяла осваивать музыкальные инструменты людям не имеющим специальной подготовки и упростила процесс освоения инструмента на начальном этапе обучения. Что касается процесса репетиционной деятельности внимание авторов данного периода сосредоточено лишь на отдельных подготовительных элементах. А именно на вопросах посадки оркестра и вопросах посвященных строю инструментов и их настройки.

Второй период: В этот период ряд социальных факторов негативно повлиял на деятельность великорусских оркестров, это связано с революцией 1917 года, гражданской войной и уходом из жизни В.В.Андреева. Однако в 20-е 30-е годы XX столетия был дан новый импульс для развития народных оркестров. В этот период народные оркестры

получили государственную поддержку, что обусловлено широко распространившимся в тот период культурному строительству. В этот период наблюдается тенденция по увеличению выпуска методической литературы посвященной оркестрам народных инструментов, это связано с увеличением и повсеместному распространению любительских коллективов. Заметно расширяется круг авторов Илюхин А.С., Любимов Г.П., Чагадаев А.С. и др. характерной особенностью данного периода от предыдущего является появление методической литературы посвященной детским оркестрам.

В данный период продолжает свое становление предложенный ранее принцип размещения инструментов, при котором группа домр располагается с левой стороны от дирижера, а группа балалаек с правой. В защиту выбора данного расположения групп инструментов приводятся новые доводы, такие как, удобство управления оркестром и его эстетическую привлекательность для зрителя [16, с.28]. Илюхин А.С. в своих работах уделяет особое внимание посадке и постановке игрового аппарата у детей, он критикует вариант посадки, использующийся в оркестре Любимова (щиколотка правой ноги лежит на левой ноге). Обращая внимание на то, что такая посадка вредна для подростков, «...позвоночник которых особенно легко поддаётся различным искривлениям и деформациям» [16, с.34]. В свою очередь, предлагая использовать более распространенный вариант посадки (нога на ногу), его единомышленником в данном аспекте является А.С. Чагадаев [43, с.9]. Выбор данного вида посадки подтверждается заключением Государственного института физиологии и ортопедии «При сравнении преимуществ с физиологической точки зрения положений тела при игре на народном инструменте домре по способу, рекомендуемому школой Г.П.Любимова и школой Илюхина и Чагадаева, предпочтение следует отдать, безусловно, последнему способу»[16, с.31]. В данный период в плане техники звукоизвлечения на домре появилось и на долгое время закрепилось в методике обучения игры на инструменте, такое явление как, извлечение

звука при участии только кистевого движения, без использования предплечья. Так же расширяется перечень приемов игры, к ранее существующим добавляются пиццикато и арпеджиато, а так же предлагается использование скрипичной терминологии для обозначения некоторых штрихов (деташе, стаккато, спиккато). В отличие от первого периода, находит отражение в методической литературе процесс репетиционной работы. В своей публикации «Как разучивать произведение с Великорусским оркестром»[23]. Киприянов В.П. предлагает последовательность действий направленную на разучивание произведения, по сути, являющуюся планом репетиции. Основной формой репетиционной деятельности по-прежнему является обще оркестровая репетиция. В этот период внимание авторов уделяется не только требованиям к качествам личности дирижера (кратко описанных в свое время еще в работах В.В.Андреева), но и к его профессиональным функциям и обязанностям. В деятельности руководителя детского коллектива данного периода в основном преобладает функция репетитора, но в процессе развития коллектива на первый план выходит художественная сторона. В плане репертуарной политики намечается тенденция по необходимости наличия у детского коллектива своего собственного репертуара, отвечающего уровню подготовленности коллектива и его исполнительским возможностям.

Третий период: В период великой отечественно войны, коллективное исполнительство на русских народных инструментах, несмотря на тяжесть сложившихся условий, получило государственную поддержку. С фронтов были вывезены музыканты Государственного народного оркестра, был создан в этот период оркестр народных инструментов Всесоюзного радио. Из блокадного Ленинграда были эвакуированы уникальные инструменты оркестра Андреева. Наряду с этим темп развития любительского исполнительства значительно снизился и как следствие сократился выпуск методической литературы. В послевоенные годы наметилась тенденция по возрождению художественной самодеятельности, что привело к созданию

множества любительских коллективов, не исключением в этом аспекте явились и оркестры народных инструментов. В этот период выходит множество публикаций А.С.Илюхина [17], В.Е.Авксентьева [2], П.И.Алексеева [3], А.В.Дорожкина [14], посвященных оркестру народных инструментов. В данных работах нашли свое отражение как устоявшиеся принципы работы с оркестром русских народных инструментов, так и были предложены новые методики по работе с ним. Актуальной в данный период остается и проблема формирования состава оркестра, так как в этот период на территории СССР получили большое распространение оркестры других народностей, появился вопрос по поводу взаимопроникновения инструментов в состав оркестра. В данном случае речь не идет об эпизодическом использовании того или иного инструмента в составе оркестра, а о его использовании на постоянной основе. Основопологающим в данном аспекте, как в этот период, так и в последующие стало положение, выдвинутое Авксентьевым В.Е. автор придерживается мнения о том, что «Необходимым условием создания народного оркестра должно быть единство инструментов по их национальному характеру. Так, например, целесообразно создавать оркестры русских народных инструментов, белорусских, украинских, узбекских, не смешивая их между собой» [2, с. 24]. Что касается инструментального состава в данный период, как и в предыдущие периоды, считается, что основой оркестра является струнная группа квартовых домр и балалаек. Несмотря на это Дорожкин А.В. обращает внимание на то, что «В состав оркестров русских народных инструментов входят квартовые и квинтовые домры ...» [14, с.4]. это утверждение скорее всего можно считать не обще принятым, а простой констатацией факта наличия такого состава оркестра так как данная работа посвящена оркестрам осуществляющим свою деятельность в условиях сельских клубов и следовательно имеющих проблемы с приобретением инструментов и вынужденных заниматься на том, что имеется в наличие.

Из выше изложенного можно сделать вывод, что в теоретическом и методическом аспекте вопрос по составу оркестра был решен, однако данное положение не всегда совпадало с действительностью, и в практике того времени встречаются оркестры в состав домровой группы входят как тесситурные разновидности квартовых домр, так и одновременно с ними квинтовых. Следует отметить, что именно в этот период в оркестр на постоянных правах вводятся тесситурные разновидности гармоник, раньше же они использовались исключительно эпизодически для решения поставленных художественных задач [2,3]. Как отмечает Илюхин А.С. в данный период оркестр народных инструментов является одной из любимых форм музыкального искусства [17]. В этот период меняется позиция по поводу отбора участников в коллектив. Если ранее предлагалось набирать в оркестр людей с хорошо развитыми музыкальными способностями, то на этом этапе как отмечает Алексеев П.И. «препятствием для приёма могут служить лишь физические недостатки рук и полное отсутствие музыкального слуха и ритма» [3, с.51]. Так же даются рекомендации по поводу того что нельзя предъявлять строгие требования при отборе в оркестр, и что выявление способностей должно происходить в процессе занятий. Таким образом начинает прослеживаться тенденция заключающаяся в том что в первую очередь при отборе в оркестр должно учитываться желание ученика а не его проявленные музыкальные способности в процессе отбора. Начинает учитываться психологический аспект. Методика преподавания в детских коллективах основывается на принципах общей педагогики. В методической литературе рекомендуется параллельно с освоением музыкально исполнительских навыков изучать теорию музыки и музыкальную литературу. Объем теоретического материала для усвоения определяется его практическим применением, практические упражнения выступают в роли средства для проверки теоретических знаний. Находит отражение в методической литературе того времени и принцип последовательного обучения (от простого к сложному). Так же продолжила свое развитие и

нашла свое отражение в вышеуказанных источниках, методика обучения приемам игры на инструментах. Были введены новые приемы игры на домрах (пиццикато), так же произошел отказ от игры медиатором на балалайках альт и секунда в пользу способа звукоизвлечения большим пальцем и др. Появляется методическая литература посвященная оркестровой технике игры на баяне, что еще раз подчеркивает факт закрепления данной группы инструментов в составе оркестра. Основной формой работы по прежнему остается групповая репетиция. в отличие от А.С.Илюхина. который строит весь процесс обучения на обще - оркестровых репетициях, В.Е.Авксентьев и А.В.Дорожкин предлагают ввести вариант индивидуальных занятий продолжительностью 10 – 15 минут, это обусловлено значительно возросшими требованиями к музыкально – исполнительскому мастерству предъявляемыми к участнику коллектива. Что касается периодичности занятий, было предложено заниматься два раза в неделю. В свободное от школьных занятий время. Инновационным положением того времени стало положение о том что, поскольку дирижерский жест, в процессе репетиционной работы является главным средством коммуникации дирижера и оркестрантов, необходимо на первых этапах обучения объяснить оркестрантам основы дирижирования [17, с.58]. Для оптимизации процесса репетиции, П.И.Алексеев, предлагает организовать занятия с разными группами инструментов в разных аудиториях привлекая для занятия с ними более опытных участников коллектива [3, с.56]. Находит отражение применимо к оркестрам, широко используемый в общей педагогике, метод домашних заданий, с последующей их проверкой руководителем. Некоторые функции дирижера предыдущих периодов распределяются между участниками коллектива, например, обучающемуся в классе оркестра рекомендуется самостоятельно производить настройку инструмента, что свидетельствует об активизации роли обучающегося в процессе репетиционной деятельности [14]. П.И.Алексеевым была предложена учебная программа, в основу которой

легла система последовательной подготовки начинающего музыканта к оркестровой деятельности. Таким образом, в отличие от предыдущего периода для решения поставленных художественных задач используются три формы репетиционной деятельности: индивидуальная, групповая и сводная. В большинстве случаев используется следующая модель: ознакомление с произведением происходит на сводной репетиции; работа происходит на групповых (в меньшей степени на индивидуальных) репетициях; работа над художественным замыслом на сводных репетициях. В данный период устанавливаются принципиальные отличия между задачами выполняемыми на разных формах репетиции, так групповые репетиции направлены на решение музыкально – исполнительских задач а сводные в большей мере на решение художественных. Концертное выступление трактуется как «итог учебной подготовки» [3, с.25]. что касается репертуарной политики появляется новый методический подход, который предполагает разделение используемого репертуара на концертный и учебный. В этот период предпочтения отдаются русской народной музыке и сочинениям советских композиторов.

Четвертый период: для этого периода, так же как и для трех предыдущих, характерна тенденция по расширению инструментального состава оркестра. Не смотря на устоявшиеся традиции по формированию состава оркестра, начинает допускаться возможность формирования коллектива со смешанным составом группы домр (квартовых и квинтовых) [24, с.4]. Такой отход от сложившихся принципов объясняется, оправдывается рядом объективных факторов, например Каргин А.С. говорит о том, что «приходится использовать те инструменты, которые имеются в наличии, и на которых уже играют участники» [22, с. 40]. В состав оркестра все чаще включаются медные духовые инструменты, различные виды ударных инструментов, аккордеоны, фортепиано, электронные гитары, инструменты симфонического оркестра и др. данное разнообразие обуславливается потребностью расширения художественных возможностей

оркестра. Как отмечает в своей работе, «Современный русский народный оркестр», Чунин В.С., основным принципом отбора участников в коллектив, как и в предыдущий период, остается принцип отбора всех желающих, при отборе в первую очередь учитывается желание ребенка играть в оркестре, а не его музыкальные способности [44]. Отличительной чертой данного периода является снижение популярности коллективных форм музыкального исполнительства на народных инструментах.

Развитие методики совершенствования навыков, необходимых для успешной подготовки обучающегося, направленно на подготовку к последующим оркестровым репетициям. Если в методике работы с оркестром предложенной в прошлый период [3] рекомендовалось применять комплексное сочетание практических и теоретических занятий, что, по сути, являлось поурочным планом занятий. То, например Кушнер Г.И.[24], предлагает организовать работу в виде этапов сменяющих друг друга. Авксентьев В.Е. [2], предлагает организовать работу, в виде особой системы, которая сочетает в себе последовательный принцип и комплекс освоения основных компонентов учебного цикла. В методической литературе относительно оркестра народных инструментов, впервые находит отражение принцип проблемного обучения. Особое внимание уделяется психологическому аспекту педагогической деятельности [44, с. 38]. Если во второй и третий период в методике обучения прослеживалась тенденция по освоению теоретических знаний на начальном этапе обучения коллективным формам музицирования, и дальнейшем закреплении их на практике, то в четвертый период приоритет отдается освоению практических навыков на начальной стадии обучения. Большинство авторов предлагают начинать процесс обучения с посадки и постановки игрового аппарата и так же с изучения приемов звукоизвлечения. Продолжает увеличиваться набор приемов игры и звукоизвлечения (нажим, толчок, бросок) используемый при игре в оркестре. Устанавливается связь между звучанием и видами атаки при игре на инструменте [44]. В связи с значительно выросшим уровнем

исполнительства на народных инструментах, появилась необходимость по совершенствованию методик обучения навыкам игры на инструментах оркестра. Не смотря на значительные отличия методик характерной чертой, которая их объединяет, является поиск методов направленных на освоение инструментов с наименьшими затратами сил и времени. Что касается форм организации репетиционной деятельности, наряду с групповыми и индивидуальными занятиями, распространение получает мелкогрупповая форма. При такой форме организации в репетиции задействована не вся группа инструментов, а только ее часть. Такие группы могут быть сформированы по разным критериям отбора: возрастным, музыкально исполнительскому уровню оркестранта, по тесситурным разновидностям инструментов и т.д. Метод работы с такими группами получил название индивидуально – групповой. Именно этот метод был признан наиболее эффективным. Характерной чертой данного периода является привлечение педагогов узкого профиля для занятий с оркестрантами (баянистов, домристов, балалаечников и т.д.). Репетиционный процесс получил свое дальнейшее развитие, в основу которого легли сложившиеся ранее подходы и принципы. Основными формами по-прежнему являются групповые и сводные репетиции. Содержание этих форм репетиций остается такое же, как и в предыдущий период, однако, некоторые аспекты рассматриваются авторами с инновационных позиций. Более широкое освещение нашли вопросы, которые касаются организационной сферы процесса репетиционной деятельности, в частности посвященные организации рабочего места, подготовки партитуры, наличия и настройки инструментов. Так же получили освещение вопросы планирования и темпа проведения репетиции для предотвращения чрезмерных физических и эмоциональных нагрузок. Обращается внимание на необходимость создания благоприятного климата в коллективе, для более продуктивной работы. Предлагается всю сложную работу, требующую большей нагрузки переносить на первую часть репетиции, что бы учесть фактор утомляемости. Акцентируется внимание на

том, что требования, предъявляемые к ученику должны учитывать его индивидуальные личностные особенности, для выявления которых предлагается использовать метод наблюдения.

Отдельно в данный период выделяется форма генеральной репетиции [22, с. 105], она как бы является своеобразным итогом определенного этапа работы. Данный вид репетиции включает в свой состав ряд расширенных задач, с одной стороны это психологическая настройка коллектива к предстоящему выступлению, а с другой окончательная работа над художественным образом произведения. Как отмечает А.С.Ильин [15, с. 4], процесс обучения в оркестре в первую очередь направлен не на получения школьниками музыкально исполнительских навыков, а на формирование личности ученика по средствам игры в оркестре. Приоритет воспитательных над дидактическими задачами, можно отчетливо проследить, опираясь на высказывание Кабалевского Д.Б.: «Вот если бы для Вас музыка была главной, то музыки – то как раз могло бы и не получиться. А когда главное – дети, то от этого выигрывает и музыка» [21, с.117].

1.3 Особенности коммуникации участников детского оркестра народных инструментов

В нашем случае субъектами коммуникации в процессе репетиционной деятельности являются учащиеся и руководитель оркестра (дирижер) русских народных инструментов, функционирующий в условиях дополнительного музыкального образования.

Оркестр – это, в первую очередь, коллективная форма творчества, которая по самой своей природе предполагает коммуникацию между его участниками. Основным отличием оркестра от ансамблевой формы исполнительства мы считаем не общий численный состав его участников, а

наличие дублирования одной партии несколькими инструментами одной группы.

Оркестр народных инструментов в социальном плане можно представить как некую модель общества, которая существует и развивается по своим правилам и закономерностям, со своими социальными взаимоотношениями, ценностями и нормами. В частности, в процессе репетиционной деятельности важную роль играет коммуникация между исполнителями разных групп инструментов, между исполнителями одной партии и коммуникация между исполнителями и дирижером, который руководит коллективом.

Перед руководителем детского оркестра, помимо решения исполнительских и художественных задач, возникает необходимость в развитии коммуникативных навыков у его участников. От этого во многом зависит и творческий результат.

Решение этой задачи соотносится с современной парадигмой формирования универсальных учебных действий, в соответствии с которой сегодня работают учреждения не только основного, но и дополнительного образования.

Согласно ФГОС [42] современное образовательное пространство можно охарактеризовать тем, что с привычной для всех парадигмы знаний умений и навыков акценты переносятся на развитие личности, ее индивидуальности, неповторимости и уникальности, чему способствует формирование у обучающихся универсальных учебных действий (далее – УУД) и компетенций. УУД – это действия, направленные на овладение ключевыми компетенциями, которые составляют основу умения учиться.

Рядом авторов [5] под руководством А. Г. Асмолова разработана концепция развития УУД. В основу данной концепции положен системно-деятельностный подход. Развитие и формирование коммуникативных УУД является одной из важных задач, стоящих перед педагогом. Основной функцией коммуникативных действий является организация и регуляция

взаимодействия и сотрудничества между субъектами коммуникации. Коммуникативные УУД обеспечивают социальную компетентность, и учет мнения всех субъектов коммуникации по какому-либо вопросу, как в простом общении, так и при осуществлении какого-либо рода деятельности. Коммуникация включают в себя умение слушать партнера и вступать с ним в диалог, принимать участие в коллективном обсуждении проблем и поиске средств, необходимых для их разрешения, интегрироваться в коллектив с целью продуктивного взаимодействия и сотрудничества с его участниками. В литературе мы находим публикации, касающиеся особенностей формирования УУД в музыкальном образовании [30, 39]. В рамках данной концепции может быть построена диагностика, позволяющая с достаточной долей объективности проследить и оценить развитие коммуникационных качеств у участников детского оркестра.

Как правило, состав оркестра формируется из детей разного возраста, разного уровня владения инструментом и исполнительской техникой, со своим индивидуальным исполнительским стилем и восприятием музыки [8, 18]. В отличие от сольного исполнительства, где решение художественных задач и передача авторского замысла произведения в большей мере зависит от самого исполнителя, его техники и средств музыкальной выразительности, которыми он владеет на определенном этапе обучения, игра в коллективе требует от участников объединения усилий в реализации замысла. Поскольку основной задачей оркестра является слаженная синхронная игра, постольку, как бы хорошо участник не знал свою партию, он должен подчиняться единой художественной задаче для достижения общего художественного результата.

В отличие от сольного исполнения ему необходимо не только слышать свою партию как часть произведения и, руководствуясь этим, работать над ней, но и уметь подстраиваться под других исполнителей, как своей партии, так и партий других групп инструментов, находить компромиссы по поводу

исполнения того или иного фрагмента произведения с учетом позиции других участников коллектива и руководителя коллектива (дирижера).

В связи с тем, что оркестр русских народных инструментов включает в свой состав группы инструментов, разных по природе звукоизвлечения и звукообразования, с разными акустическими и динамическими особенностями, не менее важна и коммуникация между исполнителями разных групп.

Рассмотрим особенности проявления коммуникативных навыков в процессе репетиционной деятельности. Исходя из того, что процесс репетиционной деятельности направлен на создание какого либо художественного продукта в той или иной мере его завершенности в зависимости от того, какие цели преследует руководитель (дирижер) коллектива, будь то подготовка концертного репертуара либо разучивание произведения в учебных целях. В любом случае художественная коммуникация играет немаловажную роль.

В процессе репетиционной деятельности проявление коммуникативных навыков приобретает некоторые особенности. Прежде всего, если в концертной форме деятельности, как правило, используется только невербальная форма коммуникации, то в процессе репетиций имеет место как невербальная, так и вербальная форма коммуникации. Вербальные коммуникативные навыки в репетиционной деятельности, с одной стороны, направлены на поиск вариантов и средств музыкальной выразительности, а, с другой – помогают создать благоприятную атмосферу в коллективе.

Чтобы развить у детей коммуникативные навыки, руководитель коллектива, в первую очередь, сам должен обладать ими на должном уровне. Основной задачей руководителя (дирижера) оркестра является задача по созданию благоприятного климата в коллективе и установления доверительных отношений с его участниками.

Успешность невербальной коммуникации между дирижером и участниками оркестра зависит не только от понимания дирижерского жеста,

но и своевременного подчинения ему. Поскольку как речь идет о детском учебном коллективе дополнительного образования, объединяющего участников разной степени подготовленности, постольку не все они могут реагировать на требования дирижера одинаково быстро. Это объясняется многими отвлекающими факторами и, в том числе, недостаточное владение навыками игры на инструменте и неуверенное знание своей партии.

Чем меньше будет таких факторов, тем успешнее будет проходить коммуникация. Для их преодоления специалисты используют различные приемы. Так, например, используется оркестровое исполнение гамм в унисон, в тональностях с отсутствием или небольшим количеством ключевых знаков (например, C-Dur), разными длительностями, следуя указаниям дирижера. Второй вариант: игра гамм одновременно разными группами оркестра, но разными длительностями (например, басы играют четвертями, альты – восьмыми, домры примы и баяны – шестнадцатыми или триолями). Для работы над своевременными вступлениями разных групп инструментов гамму можно играть каноном. Данный навык можно отрабатывать с участниками, как в виде упражнений, так и на уже освоенном репертуаре.

Для более успешной коммуникации внутри каждой оркестровой группы можно, как и в профессиональных коллективах, назначать концертмейстером участника, у которого на данный момент какой-то фрагмент получается лучше, чем у других. Это дает остальным участникам группы возможность ориентироваться на образец исполнения и достичь внутригруппового ансамбля, а также создает им стимул для творческого роста.

Основным средством взаимодействия руководителя (дирижера) с оркестром в процессе репетиционной деятельности является дирижерский жест, поэтому на начальном этапе занятий в оркестре дирижер должен дать необходимый, достаточный, объем информации об основных элементах дирижерского жеста. И на протяжении всего последующего периода

обучения совершенствовать навык игры по руке с учетом всех требований и рекомендаций, предъявляемых дирижером. Для развития навыка понимания дирижерского жеста педагогу необходимо использовать игры направленные на понимание дирижерского жеста, например, авторами статьи [39], предлагается игра «зеркало», при которой дети точно повторяют жесты и движения дирижера. Так же предлагается создание ситуации, при которой один из участников коллектива сам становится на место дирижера, а оркестр вместе с педагогом пробуют следовать его дирижерским указаниям.

Основная работа над партиями оркестра происходит на индивидуальных занятиях, с учениками которые по ряду причин не в силах самостоятельно разобрать и выучить свою партию. Чаще всего это дети, которые только начали заниматься в оркестре. Так как у нас учебный коллектив мы сталкиваемся с проблемой постоянной смены состава, одни заканчивают свое обучение другие же наоборот только начинают заниматься в классе оркестра. В этой ситуации основной задачей руководителя становится задача по созданию доброжелательной рабочей атмосферы в коллективе для более быстрой адаптации и включения в работу вновь прибывших учеников.

Из вышесказанного можно сделать вывод что, коммуникативные навыки имеют большое значение не только в процессе музыкального исполнительства и репетиционной деятельности, но и в повседневной жизни. Все вышесказанное применимо не только к оркестру русских народных инструментов, но и к любому другому оркестру. Таким образом, можно сделать вывод чем лучше будет развита коммуникация в коллективе как вербальная так и не вербальная, тем более продуктивным будет процесс репетиционной деятельности, а следовательно, более качественный художественный продукт.

Выводы по первой главе:

Опираясь на анализ методической литературы, представленный в параграфе 1.1 настоящей работы, мы приходим к выводу, что «детским народным оркестром» можно назвать коллектив, возраст участников которого ограничен пределами школьного возраста, и по роду деятельности относящийся к учебно – творческому объединению.

Как и сами оркестры, так и методики организации развивались эволюционно. С ростом числа оркестров народных инструментов появлялась необходимость в разработке методической литературы посвященной проблеме организации данных коллективов и методики работы с ними.

Детские оркестры, по-видимому, существовали параллельно взрослыми, однако освещение в литературе нашли, начиная со второго периода.

Под репетиционной деятельностью понимается процесс осознанного предварительного исполнения (разучивания) музыкального произведения, направленный на создание творческого (художественного) продукта для последующего его исполнения на концерте. Это определение можно отнести к любому направлению и жанру музыкального исполнительства и, в том числе, – к оркестру (в нашем случае – к детскому оркестру народных инструментов).

Организация применяется нами в следующих значениях: процесс упорядочения структуры процесса репетиционной деятельности, представляющего собой целостную систему, состоящую из взаимодействующих компонентов; совокупность действий, обеспечивающих совершенствование взаимосвязей между различными направлениями педагогической и художественно - творческой деятельности, а так - же способствующих повышению результативности процесса репетиционной деятельности, как в целом, так и в отдельных ее компонентах.

Анализ литературы по истории становления исполнительства показал, что методика организации репетиционной деятельности складывалась по проблемам народного оркестрового исполнительства.

Последовательно разрабатывалась и совершенствовалась параллельно с развитием самого жанра коллективного музицирования на народных инструментах с учетом всех внешних и внутренних факторов, конкретного периода влияющих на деятельность оркестров народных инструментов, и условий их существования.

Для организации репетиционной деятельности участников оркестра народных инструментов необходимо учитывать особенности коммуникации между дирижером (руководителем коллектива) и оркестрантами, взаимодействие внутри группы инструментов (партии), и общеоркестровое взаимодействие.

ГЛАВА 2 ОПЫТНО - ПОИСКОВАЯ РАБОТА В ДЕТСКОМ ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

2.1 Организация и условия опытно – поисковой работы.

Опытно-поисковая работа проводилась на базе двух типов оркестров:

- 1) Оркестр народных инструментов МОАУ СОШ №32 620085 г. Екатеринбург, ул. Крестинского ,33.
- 2) Детский оркестр баянистов ГАУДО СО «Дворец молодежи» 620014 г. Екатеринбург, ул. Ленина ,1

Опытно-поисковая работа включала три этапа: констатирующий, формирующий, итоговый, и проводилась с участием двух экспериментальных групп.

Состав первой группы (Оркестр народных инструментов МОАУ СОШ №32):

Группа домр:

Домра прима I – Дмитрий.П., Александр.Ч., Светлана.М., Александра.Б.

Домра прима II – Елизавета.Б, Полина.Б., Анастасия.В., Полина.Р.

Домра альт – Алексей.М., Мария.Р., Оксана.Б., Ульяна.С.

Домра бас – Дарья.Б.

Группа балалаек:

Балалайка прима – Борислав.С., Александр.П.

Балалайка секунда – Родион.Б., Николай.Д.

Балалайка бас – Роман.М.

Балалайка контрабас – Александр.Ш.

Группа баянов:

Баян сопрано – Глеб.А., Алексей.И.

Баян альт – Георгий.К., Евгений.К.

Флейта – Алена.В.

Ударные – Вадим.М.

Данный коллектив ведет свою деятельность на базе общеобразовательной школы г.Екатеринбурга. «Оркестровый класс» в отличие от второго коллектива является не обязательным предметом для освоения, состав оркестра формируется по желанию ученика играть в нем из числа детей обучающихся в школе. Отличительной особенностью данного коллектива является то, что группа балалаек и тембровых баянов представлена детьми, для которых данные инструменты не являются профильными, в основном на них играют дети, занимающиеся в классе гитары. В отличие от второго коллектива играть в оркестре дети начинают с более позднего возраста 10 лет, такой подход предполагает уже сформированное желание у учащегося играть в коллективе, на что обращают свое внимание Б.Д.Тихонов и Г.Е.Ларин [40,с. 236]. При данном подходе по формированию состава коллектива возникает ряд проблем при проведении подготовительного этапа обучения игры в оркестре, это связано с довольно большим возрастным разбросом участников коллектива и обусловлено тем что основной формой занятий является групповая, а не индивидуальная репетиция. основные навыки игры на инструменте дети получают на индивидуальных занятиях с педагогом по инструменту исключениям являются группа балалаек и баянов так как в школе нет педагогов по этому инструменту. Обучение навыкам игры на них ложится на плечи руководителя оркестра. При обучении игре на балалайке широко используется цифровая система предложенная Андреевым В.В []. Как уже говорилось ранее, что партии данных инструментов исполняют в основном дети, обучающиеся по классу гитары, либо те, которые не занимаются на инструменте индивидуально, а просто играют в оркестре. Такая цифровая система схожа по своей сущности с системой, используемой при обучении игре на гитаре (табулатуры). Отличительной чертой данного коллектива от второго является то, что работа по разучиванию и техническому освоению оркестровых партий полностью входит в обязанности руководителя коллектива и составляет содержание репетиционной работы которая

проходит в основном на общих и групповых репетициях. В отличие от коллектива «Дворца молодежи» репетиции оркестра проходят в один день субботу, сначала в течении дня параллельно с образовательным процессом в общеобразовательной школе, дети у кого появляется свободное время приходят на групповые репетиции. После того как заканчиваются занятия в школе проходит сводная репетиция оркестра. Что касается репертуара оркестра, как в данном случае, так и во втором коллективе, написание или адаптация партитуры для коллектива с учетом их исполнительского уровня полностью входит в круг задач которые ставятся перед дирижером.

Состав второй группы (Детский оркестр баянистов ГАУДО СО «Дворец молодежи»):

Баян сопрано I:

Полина О., Влад Г., Никита К.

Баян сопрано II

Данил П., Петр К., Иван С.,

Баян альт

Соня М., Лея Г., Ярослав Н., Никита М, Матвей Ф.

Баян Баритон

Паша О., Диана М., Адель Л., Настя Н., Влад С.

Орган (клавишные)

Варя

Бас

Саша О.

Ударные

Гриша К.

Данный коллектив ведет свою деятельность на базе оркестровой школы – студии «Дворца молодежи».

Формой организации данного коллектива, является оркестровая школа - студия, такая форма организации является характерной для коллективов осуществляющих свою деятельность в условиях дворцов и

центров творчества детей и юношества, дворцах культуры. Она сочетает в себе элементы модели самодеятельного коллектива, в частности руководство учебно – творческим процессом ведется дирижером, и элементы форм организации оркестров ведущих свою деятельность на базе музыкальных школ и школ искусств так, как для обучения исполнительским навыкам привлекаются педагоги специалисты. В отличие от первого коллектива, «Оркестровый класс», является обязательным предметом, для изучения всех обучающихся школы студии. Перед тем как начать занятия, в оркестре обучающиеся проходят подготовительный период по освоению навыков игры на инструменте и элементарной теории музыки продолжительностью два года. Репетиции оркестра проходят по одному часу три раза в неделю, а именно два раза в неделю проводятся групповые занятия. Один день с детьми, которые учатся в общеобразовательной школе с первой смены, в другой со второй. И один раз в неделю проходит сводная репетиция. Так как основным направлением работы организации является все - таки подготовка детей к оркестровой исполнительской практике то проблема по разучиванию партий частично входит в обязанности педагога по инструменту. Так как в данном случае состав оркестра является однородным, распределение по партиям происходит в связи с уровнем подготовки обучающегося, все вновь пришедшие в оркестр начинают играть в оркестре с партии баяна баритона и по мере освоения инструмента и навыков, необходимых для игры в оркестре пересаживаются на более ведущие партии. Таким образом, за время обучения в оркестре ученик успевает попробовать свои силы, выполняя разные оркестровые функции (от аккомпанирующей функции до сольной партии). Данное распределение по партиям отчасти позволяет компенсировать основную проблему учебного коллектива, а именно постоянную смену его состава. На базе оркестровой студии «Дворца молодежи» существует три оркестра: детский, подготовительный и старший. Оркестр, который мы рассматриваем в русле нашего исследования детский, является первой ступенью обучения в оркестровой школе студии, именно на базе этого

коллектива дети получают первые навыки оркестровой игры и по мере их освоения переходят в другие составы. Основным критерием отбора в школу – студию является желание самого обучающегося играть как на инструменте, так и в оркестре, а не его музыкальные способности. Предпочтение при наборе в школу – студию отдаются детям преимущественно школьного возраста (7 - 9 лет), хотя есть и исключения, это связано с тем что именно начиная со школьного возраста процесс освоения навыков необходимых для коллективного исполнительства проходит быстрее и более продуктивно чем с детьми более младшего возраста. Индивидуальная форма обучения навыкам игры на инструменте позволяет наиболее полно учитывать личностные качества ученика, комплекс его музыкальных способностей и направлена на установление более доверительного отношения между субъектами педагогического процесса. Теоретические аспекты, как в первом так и во втором коллективе изучаются в рамках дисциплин: сольфеджио и музыкальная литература.

Особенности функционирования двух оркестров в различных условиях существования представлены в таблице №1:

Таблица №1

Школа №32	Дворец молодежи
1. Начало обучения, подготовка.	
Дети начинают занятия в оркестре с 10 лет	Дети начинают заниматься с 7 -8 лет
Нет подготовительного этапа обучения	Подготовительный этап в обучении 2 года.
Критерием отбора в оркестр является желание ученика играть в нем, а не его музыкально – исполнительские способности.	
2. Состав оркестра	
Смешанный состав инструментов	Однородный состав инструментов (плюс бас, ударные, синтезатор)

Участники коллектива дети школьного возраста	
3. Учебный процесс	
Освоение теоретических знаний проходит на уроках сольфеджио и музыкальной литературы.	
Освоение навыков игры на инструменте происходит при участии профильного педагога.	
Группа тембровых баянов и балалаек представлена детьми, для которых данный инструмент не является профильным (основным), обучение по освоению навыков игры на этих инструментах входит в круг задач руководителя коллектива.	Все дети играют на своих профильных (основных) инструментах
Используется цифровая система при обучении игре на балалайке	
4. Репетиционная деятельность	
Репетиция проходит один раз в неделю	Репетиция проходит три раза в неделю
Используется обще оркестровая и групповая форма репетиции	Помимо обще оркестровой формы используется индивидуальная форма репетиции
Все партитуры написаны без использования знаков при ключе	Партитуры имеют знаки при ключе, дети в процессе обучения изучают все тональности.
5. Методы	
Дирижерского показа	
Словесный	
Наглядный	

Факторы, осложняющие процесс организации репетиционной деятельности:

1. Собрать всех участников в одно время
2. Не достаточное количество индивидуальных занятий
3. Постоянная смена состава.

2.2 Критерии и показатели результативности организации репетиционной деятельности в детском оркестре народных инструментов.

Диагностика проводилась дважды: на констатирующем и на итоговом этапах. Для диагностики нами были выделены следующие критерии и показатели: музыкально исполнительский, который включает в себя три показателя: соблюдение единого темпо-ритма в оркестре, штриховая согласованность, соблюдение единой динамики; коммуникативный, который включает в себя три показателя: взаимодействие с дирижером, взаимодействие внутри группы, обще оркестровое взаимодействие; регулятивный, который включает в себя три показателя: самооценка, самоконтроль, самокоррекция.

Каждый показатель был оценен по трех бальной шкале, которая соответствует трем уровням сформированности: высокий, средний и низкий.

1. Музыкально-исполнительский:

1.1. Соблюдение единого темпо-ритма в оркестре

Высокий уровень: умение выбрать нужный темп исполнения при игре в оркестре, не отклоняться от выбранного темпа. Уверенная смена темпа в произведении при оркестровом исполнении. Уверенное исполнение замедлений и ускорений в ансамбле. Четкое и стабильное исполнение ритма в оркестре. Хорошая синхронность звучания оркестра.

Средний уровень: умение выбрать нужный темп исполнения в оркестре, исполнение произведения с незначительным отклонением от общего темпа оркестра. Не всегда уверенная смена темпа в произведении. Довольно

уверенное исполнение замедлений и ускорений. Четкое, но не всегда стабильное исполнение ритма. Довольно хорошая синхронность звучания.

Низкий уровень: неумение выбрать нужный темп исполнения при игре в оркестре, присутствуют значительные отклонения от общего темпа оркестра. Неуверенная смена темпа при исполнении произведения в оркестре. Нестабильное исполнение замедлений и ускорений при совместном исполнении произведения. Возникают трудности в исполнении. Несинхронное звучание в оркестре.

1.2. Штриховая согласованность

Высокий уровень: знание основных видов штрихов. Уверенное владение техникой исполнения различных штрихов в оркестре. Хорошая синхронность их исполнения.

Средний уровень: знание основных видов штрихов. Довольно хорошее владение техникой исполнения различных штрихов в оркестре. Не всегда стабильная синхронность исполнения всех штрихов.

Низкий уровень: незнание основных видов штрихов. Неуверенное владение техникой исполнения различных штрихов в оркестре. Несинхронное исполнение штрихов в оркестре.

1.3. . Соблюдение единой динамики

Высокий уровень: Уверенное и гибкое исполнение всех динамических оттенков в оркестре соответствующих раскрытию образного содержания исполняемого материала. Хорошее чувство динамического ансамбля, осознанное исполнение своей партии с пониманием ее места и значения в общем динамическом ансамбле

Средний уровень: Не совсем уверенное и гибкое исполнение всех динамических оттенков в оркестре соответствующих раскрытию образного содержания исполняемого материала. Не очень хорошее чувство динамического ансамбля, не достаточно осознанное исполнение своей партии с неуверенным пониманием ее места и значения в общем динамическом ансамбле.

Низкий уровень: Не уверенное исполнение динамических оттенков в оркестре. Нет чувства динамического ансамбля, не осознанное исполнение своей партии без осознания ее места и значения в общем динамическом ансамбле.

2. Коммуникативный:

2.1. Взаимодействие с дирижером

Высокий уровень: Ученик не только понимает дирижерский жест и исполнительские задачи, которые ставит перед ним дирижер, но и умеет грамотно и точно передать (воспроизвести) замысел дирижера в процессе исполнения на инструменте. Имеет свое представление по поводу исполняемого материала и может аргументировано объяснить свою позицию в процессе диалога с дирижером.

Средний уровень: Ученик понимает дирижерский жест и исполнительские задачи, которые ставит перед ним дирижер, но не всегда корректно может передать (воспроизвести) замысел дирижера в процессе исполнения на инструменте. Имеет свое представление по поводу исполняемого материала, но не может аргументировано объяснить свою позицию в процессе диалога с дирижером.

Низкий уровень: Не умеет согласовывать свои действия с действиями других участников группы. Не имеет чувства ансамбля (ритмического, темпового, динамического) в группе. Не умеет построить общение (взаимодействие) с другими участниками группы и аргументировано доказать свою позицию по поводу возникающих исполнительских задач.

2.2. Взаимодействие внутри группы инструментов (партии)

Высокий уровень: Умеет согласовывать свои действия с действиями других участников группы. Имеет хорошее чувство ансамбля (ритмического, темпового, динамического) в группе, умеет построить общение (взаимодействие) с другими участниками группы и аргументировано доказать свою позицию по поводу возникающих исполнительских задач.

Средний уровень: Умеет согласовывать свои действия с действиями других участников группы. Имеет хорошее чувство ансамбля (ритмического, темпового, динамического) в группе, умеет построить общение (взаимодействие) с другими участниками группы и аргументировано доказать свою позицию по поводу возникающих исполнительских задач.

Низкий уровень: Не умеет согласовывать свои действия с действиями других участников группы. Не имеет чувства ансамбля (ритмического, темпового, динамического) в группе. Не умеет построить общение (взаимодействие) с другими участниками группы и аргументировано доказать свою позицию по поводу возникающих исполнительских задач.

2.3. . Обще оркестровое взаимодействие

Высокий уровень: Умеет согласовывать свои действия с действиями других участников оркестра. Имеет хорошее чувство ансамбля (ритмического, темпового, динамического), осознает значение своей партии в общем звучании оркестра.

Средний уровень: Не всегда умеет согласовывать свои действия с действиями других участников оркестра. Не во всех ситуациях имеет хорошее чувство ансамбля (ритмического, темпового, динамического), не всегда осознает значение своей партии в общем звучании оркестра.

Низкий уровень: Не умеет согласовывать свои действия с действиями других участников оркестра. Не имеет чувства ансамбля (ритмического, темпового, динамического), не осознает значение своей партии в общем звучании оркестра.

3. Регулятивный

3.1. Самооценка

Высокий уровень: Умеет адекватно оценивать свои исполнительские действия. Осознанно понимает причины своих успехов и неудач.

Средний уровень: Не вполне адекватно оценивает свои исполнительские действия. Не всегда понимает причины своих успехов и неудач

Низкий уровень: Не умеет оценивать свои исполнительские действия. Не понимает причины своих успехов и неудач.

3.2. Самоконтроль

Высокий уровень: Осознает роль своей партии в общем звучании оркестра.

Средний уровень: не всегда осознает роль своей партии в общем звучании оркестра.

Низкий уровень: не осознает роль своей партии в общем звучании оркестра.

3.3. Самокоррекция

Высокий уровень: Может во время исполнения произведения корректировать звучание своей партии и своих исполнительских действий в общем звучании оркестра.

Средний уровень: Не всегда может во время исполнения произведения корректировать звучание своей партии и своих исполнительских действий в общем звучании оркестра.

Низкий уровень: Не может во время исполнения произведения корректировать звучание своей партии и своих исполнительских действий в общем звучании оркестра

Оценка сформированности выше перечисленных критериев и показателей проводилась по трехбалльной шкале: 1 балл соответствует низкому, 2 балла среднему, 3 балла высокому уровню. С учетом того, что отдельные показатели развиты у обучающихся неоднородно, баллы суммировались и делились на количество оцениваемых умений. В результате получалось среднее арифметическое значение баллов, отражающее уровень сформированности у обучающегося показателей в их комплексе.

2.3 Формы и приемы организации репетиционной деятельности.

Деятельность руководителя коллектива можно условно разделить на три этапа:

- Подготовительный.
- Репетиционная деятельность с оркестром.
- Концертное выступление.

Подготовительный этап включает в себя задачи по подбору концертного и учебного материала, который соответствует исполнительскому уровню коллектива и направлен на решения учебно – творческих либо художественно – исполнительских задач в соответствии с тем, для достижения какой цели берется то или иное произведение. При подборе репертуара руководителем коллектива должен осуществляться тщательный исполнительский и дирижерский анализ партитуры, при необходимости партитура должна быть адаптирована с учетом исполнительских возможностей оркестра, либо специально написана для него. Мы считаем, что репертуар оркестра должен состоять не только из концертного и учебного материала, а так же должен включать в себя произведения для читки с листа. Успешность дальнейшей репетиционной работы во многом зависит от того, насколько хорошо дирижер выучил партитуру на подготовительном этапе. Перед началом репетиции дирижер должен проверить все партии оркестра на наличие ошибок в тексте (отсутствие цифр, пауз, звуковысотных нечеткостей и т.д.). Так как ошибки в партиях значительно нарушают планомерный ход репетиции, снижают концентрацию внимания исполнителя и требуют довольно больших временных затрат на их исправления в ходе репетиции, которое могло бы быть использовано на решения других поставленных задач.

Что касается самой репетиции, каждая репетиция должна начинаться с разыгрывания, упражнения для разыгрывания нами были описаны ранее по тексту, они включают в себя мажорные и минорные гаммы, арпеджио и различные мелодические фигурации. Так же разыгрывание можно производить, исполняя не сложные произведения из старого всем знакомого

репертуара оркестра. На разыгрывание, как правило, отводится 10 – 15 минут от начала репетиции.

Как уже отмечалось ранее необходимым качеством для игры в оркестре, является умение слышать, и осознавать свою партию в общем звучании оркестра, для формирования такого качества оркестранту необходимо научиться слышать не только то, что в момент исполнения происходит в его партии, но и в других партиях. Для формирования такого навыка нами был предложен и опробован на одной поисковой группе, в частности на базе оркестра «Дворца молодежи» ряд упражнений которые применяются и для разыгрывания оркестра и направлены на формирование выше указанного навыка. Упражнение построено на базе исполнения гамм. Каждой группе (партии) раздаются карточки, на которых указаны длительности и направление движения (восходящее, нисходящее). Перед исполнителями ставится задача, сыграть гамму, как правило, C – Dur или a – moll, что бы исключить лишние отвлекающие факторы, в том направлении и указанными интервалами одновременно с другими группами в одном темпе следуя указаниям жеста дирижера, как правило, в размере 4/4. После исполнения, дирижер выбирает любого ученика и спрашивает у него, какими длительностями и в каком направлении играла гамму другая группа? Данное упражнение, помимо функции разыгрывания, направленно на формирования умения слушать и слышать не только свою партию, но и то что в момент исполнения происходит в других партиях.

Необходимым условием для распределения нагрузки, считаем наличие на репетиции репертуара в разной стадии завершенности, направленного на решение различных задач. Таким образом, стараемся, что бы присутствовал репертуар для чтения нот с листа, произведения на стадии разбора, на стадии работы над художественным образом, произведения на завершающей стадии работы и репертуар для повторения. В работе используются все формы репетиции. Сводная (обще - оркестровая) репетиция в большей мере направлена на решение художественных задач, задачи по разбору и

разучиванию партий переносятся на групповые или если в этом есть необходимость индивидуальные репетиции. Основными методами работы с оркестром является дирижерский показ, словесный метод, в том числе и пение, наглядность (показ, какого либо фрагмента на инструменте).

Итогом репетиционной деятельности является концертное исполнение, которому предшествует генеральная репетиция. В идеале которая должна проходить в помещении где будет происходить концертное выступление, для того что бы дирижер смог заранее скорректировать звуковой баланс инструментов, так как разные помещения обладают разными акустическими особенностями.

Далее приведены приемы и методы направленные на формирование музыкально – исполнительского критерия:

Соблюдение единого темпо-ритма в оркестре.

Формированию слуховых навыков оркестранта способствует ритм, являющийся еще одним качественным критерием коллективного исполнительства. Ритм – это жизнь и пульс художественного произведения.

Игра в оркестре оказывает музыканту неоценимую помощь в этом отношении, развивая точность ритмического ощущения, способствует устранению многих недостатков связанных с чувством ритма у учащихся. Например, таких как: неумение выбрать нужный темп, держать его, переходить от одного темпа к другому, возвращаться в первоначальный темп и т. д. встречаются сложности связанные с исполнением полиритмии, часто страдает ритм, не выдерживаются паузы и т. п. Малейшие погрешности в плане исполнения ритма неотложно ведут к нарушению слаженности исполнения, а следовательно, и к значительному искажению художественного замысла произведения.

Темп исполнения произведения непосредственно связан с его характером. Темп в разной мере, может изменяться в определенных пределах. К примеру, *allegro* у различных исполнителей и даже у одного и того же в разное время может отличаться, быть немного быстрее или

медленнее. Однако границы, где заканчивается *allegro*, существуют, и переступать их нельзя.

Аналогично можно говорить о любом темпе. Солист при исполнении произведения может взять один темп, а при другом, сыграть немного быстрее или медленнее. В оркестре такие колебания темпа представляют опасность. Поэтому все участники ансамбля должны настраиваться на единый, неизменный темп с предельной точностью. Это достигается в процессе длительного совместного труда, который способствует возникновению чувства локтя, максимальному сближению ощущений и намерений, к слиянию различных творческих индивидуальностей в единое целое.

Выбор единого темпа особенно труден в медленной музыке. В ней мы чаще всего и слышим, как несинхронно играют оркестранты. Опытный оркестр, в котором участники хорошо знают и чувствуют друг друга, быстрее достигнет нужного качественного результата. Не менее трудно выработать умение держать выбранный темп. Наиболее часто с этим приходится встречаться при различном фактурном изложении партий.

В то же время темп сплошь и рядом нарушается при смене фактуры, различных изменениях динамики и т.д. Так, например, при усилении звучности происходит ускорение, при затихании – замедление. Игра в оркестре – хорошая школа устранения подобных недостатков.

В музыке бывают и оправданные, запланированные изменения темпа. В этих случаях важно наличие взаимопонимания. Для достижения, которого, а также единства звучания один из оркестрантов выступает в роли лидера, ведет за собой весь коллектив.

Наиболее типичный пример изменения темпа – его смена, происходящая чаще на границе частей произведения. Техника определения нового темпа связана с его своевременной подготовкой. Этому способствует и смена характера, происходящая в таких случаях.

Обратный процесс – смена более быстрого темпа на более медленный темп – аналогичен. Различие заключается лишь в том, что при переходе на

подвижный темп происходит активизация исполнительских усилий, а с появлением спокойного темпа – возникает некоторое внутреннее их торможение. В том и другом случаях важно, чтобы в сознание каждого из оркестрантов темповое изменение сформировалось вовремя и наиболее точно. Без точности, а также без правильного расчета темпа невозможна художественная полноценность запланированного замедления или ускорения. Даже в сольном исполнении это представляет значительную трудность. Так, например, в заключительных эпизодах произведений И. С. Баха очень часто вместо *allargando* можно услышать не очень ровное замедление или просто появление нового темпа.

Не менее трудно и совместное исполнение ускорения. В оркестровой литературе есть произведения, где целые разделы построены именно на нем (В. Соловьев – Седой «Веселый поезд», А. Шалаев «В путь» и др.). Сложность исполнения такого материала в оркестре – не только в необходимости обеспечить точную и хорошо рассчитанную постепенность, а прежде всего – в трудности достижения необходимейшей при этом синхронности движения [8].

В оркестре, достижение нужной точности ритмического характера, при исполнении полиритмии, составляет значительно большую трудность, чем в сольной.

В нотной литературе можно встретить немало примеров полиритмии. Иногда в одной из партий она встречается в более удобном варианте. Значительную исполнительскую трудность представляет в ансамблевой игре и чередование различных ритмических фигур.

Говоря о значении темпо - ритмической стороны для совместного исполнения, необходимо отметить значение паузы, которая носит самый различный характер. Пауза может быть смысловой, психологической, ритмической. Пауза всегда является важным составным элементом жизни музыкального произведения. Совместное исполнение предполагает особую

точность исполнения пауз, заставляет исполнителя намного глубже осознать их роль и значение в музыкальной структуре.

Одна из особенностей оркестровой паузы заключается в том, что она может быть общей для всего оркестра или встречаться в отдельных партиях. Однако нет абсолютно никакого различия в принципе их исполнения. Имеет большое значение только их точное выполнение.

Говоря об игре в оркестре, часто приходится употреблять слово «точно». И здесь нет ничего удивительного. Ведь именно оно в первую очередь и обеспечивает при коллективном творчестве формирование необходимых как оркестровых так и, вообще музыкальных качеств. Мы предлагаем пример, в котором трудность исполнения паузы заключается в том, что она является общей и требует предельно точного и единого ее ощущения обоими партнерами. Постепенно угасающая тема расчлененная паузами, малейшее нарушение которых неизбежно разрушает форму. Избежать этого можно только сохранением точного внутреннего звучания движения и во время пауз. Отсюда известное выражение «звучащая пауза». Чем более с единым дыханием она звучит, тем выразительнее и цельнее будет данный эпизод.

Когда пауза одной партии соответствует звучащим в это время большим музыкальным построениям другой, проблема точности исполнения паузы отходит на второй план. Наиболее важным становится естественно влиться в общее звучание, для чего необходимо во время пауз продолжать глубоко вслушиваться в музыку.

Встречающиеся в одной из партий менее продолжительные паузы (один или два такта) более сложны, так как оставляют исполнителю мало времени для естественного включения в игру. Особенно они сложны в быстрых темпах. Тем не менее, такого рода паузы всегда мобилизуют музыканта, воспитывают собранность и артистическую дисциплину.

Говоря о значении темпо-ритмической стороны для совместного исполнения, необходимо отметить значение паузы, которая носит самый различный характер. Пауза может быть смысловой, психологической,

ритмической. Пауза всегда является важным составным элементом жизни музыкального произведения. Совместное исполнение предполагает особую точность исполнения пауз, заставляет исполнителя намного глубже осознать их роль и значение в музыкальной структуре.

Одна из особенностей оркестровой паузы заключается в том, что она может быть общей для всего оркестра или встречаться в отдельных партиях. Однако нет абсолютно никакого различия в принципе их исполнения. Имеет большое значение только их точное выполнение.

Говоря об игре в оркестре, часто приходится употреблять слово «точно». И здесь нет ничего удивительного. Ведь именно оно в первую очередь и обеспечивает при коллективном творчестве формирование необходимых оркестровых, как и обще музыкальных качеств. Мы предлагаем пример, в котором трудность исполнения паузы заключается в том, что она является общей для оркестра и требует предельно точного и единого ее ощущения всеми партнерами.

Постепенно угасающая тема, расчлененная паузами, малейшее нарушение которых неизбежно разрушает форму. Избежать этого можно только сохранением точного внутреннего звучания движения и во время пауз. Отсюда известное выражение «звучащая пауза». Чем более с единым дыханием она звучит, тем выразительнее и цельнее будет данный эпизод.

Когда пауза одной партии соответствует звучащим в это время большим музыкальным построениям другой, проблема точности исполнения паузы отходит на второй план. Наиболее важным становится естественно влиться в ансамбль, для чего необходимо во время пауз продолжать глубоко вслушиваться в музыку.

Встречающиеся в одной из партий менее продолжительные паузы (один или два такта) более сложны, так как оставляют исполнителю мало времени для естественного включения в игру. Особенно они сложны в быстрых темпах. Тем не менее, такого рода паузы всегда мобилизуют музыканта, воспитывают собранность и артистическую дисциплину.

Соблюдение единой динамики: играя в оркестре, ученику необходимо слушать своих партнеров, выбирать силу звучания своей партии в зависимости от ее места и значения в общем ансамбле. Он должен быть гибким в вопросах, связанных с изменением динамики, понимать роль и значение своего инструмента в общем звучании.

Б. Асафьев ставит тембр в первый ряд факторов, имеющих, большое значение для восприятия характера музыки и в интонировании ее смысла [4]. Осмысление инструментальной специфики должно быть положено в основу процесса формирования исполнительской художественной техники.

В оркестровом музицировании, применяются такие понятия, как динамика всего оркестра в целом, и динамика каждой конкретной партии в частности. Если в смешанных оркестрах зачастую выделению, какой либо партии способствует тембровая неоднородность, то в оркестре баянистов данную функцию выполняет динамика каждой партии, и ее малейшей градации.

Большое значение в динамическом балансе имеет регистр, в котором излагается тот или иной материал. Наиболее ярким является средний, верхний и особенно нижний – более глухие. Это обстоятельство следует постоянно учитывать, поскольку его недооценка отрицательно сказывается на звучании. Например, один из оркестрантов при переходе в более глухой регистр не услышит, что его партия звучит значительно тише необходимого. Это моментально повлияет на звуковой баланс в оркестре.

Говоря о динамике нельзя обойти стороной вопрос исполнения крещендо и диминуэндо. Сложность их воспроизведения одинакова для любого вида оркестра и обусловлена техникой совместного исполнения нюансов. Крещендо в оркестре в первую очередь делает исполнитель главной партии, а второстепенные партии его только поддерживают, при исполнении диминуэндо, складывается противоположная ситуация, исполнитель главной партии уменьшает силу звучания в последнюю очередь.

Динамика в оркестре зачастую зависит не только от изменения силы звука, но и от других средств музыкальной выразительности, таких как фактура изложения, штрихи и т. д.

Фактуру изложения музыкального материала важно учитывать композитору и инструментовщику, автору переложения и, конечно, исполнителю. Простой пример: основная кульминация любого произведения фактурно излагается более насыщенно.

Хорошо известен в оркестровке прием усиления звучности за счет поочередного вступления инструментов. Исполнителям необходимо хорошо знать и учитывать этот фактор, что даст им возможность сберечь средства для дальнейшего динамического развития.

Впечатление более громкого звучания, какого – либо голоса создается также за счет изменения штриха. Форма произведения, интонационный склад тесным образом связаны с его динамикой. Гибкое владение ею способствует выявлению тончайших лабиринтов фразировки, дает возможность раскрыть ее развитие. Вместе с тем изменение силы звука, не подкрепленное смысловым наполнением, не будет представлять художественной ценности.

Огромно значение динамики в полифонической музыке. И хотя самостоятельность голосов в полифонии уже сама по себе носит ансамблевый характер, очень важно ясно показать главный голос на фоне остальных. Практика показывает, что учащиеся не всегда могут это выполнить. Если нужный голос и выделяется, то иногда чрезмерно, теряя при этом поддержку остальных, а иногда – недостаточно ярко. Более сложно услышать динамическое развитие своей партии при совместной игре в произведениях подвижного или быстрого темпа, особенно в фактурно одинаковых изложениях. Полифонические приемы изложения применяются, как известно, композиторами и в гомофонно – гармонической музыке.

Многогранность задач, которые встают перед оркестрантом в плане исполнения динамических нюансов, в значительной степени способствуют формированию в исполнителе многих слуховых ощущений и навыков.

В учебном процессе динамика является целью и средством по выявлению полученных двигательных навыков. На разнообразной динамике строится и проверяется система координационных движений и ощущений исполнителя в процессе игры. В динамике исполнения формируется вкус, воля и мастерство исполнителя. Динамика является одним из факторов, способствующих развитию и закреплению автоматизма игровых движений. Овладение комплексом художественной техники, включающей в себя и динамику, открывает музыканту путь к большей творческой самостоятельности [13, с. 229].

Штриховая согласованность. Выразительное исполнение штрихов является следующим качественным критерием для любого оркестра. Их характеризует, во – первых, степень продолжительности звуков и их связность, а во – вторых – степень тактирования. В первом случае используют такие штрихи, как legato, staccato, non legato. Другая сторона звукоизвлечения – степень атаки.

Мы не ставим целью характеризовать штрихи, а лишь определяем их значение в оркестровой игре, влияние на ее качество и звучание, а также просматриваем взаимосвязь совершенствования этого вида техники, роста общего исполнительского уровня музыканта.

Профессиональный уровень оркестра по согласованности игры определяется синхронностью его звучания. Последнее подразумевает не только единую скорость исполнения, но и штриховую согласованность, представляющую собой не только важную художественную задачу, но и серьезную техническую сложность.

Наибольшую трудность представляет собой одновременное исполнение штриха non legato: И суть этой трудности, прежде всего в достижении одинаковой степени раздельности. Значительно проще в тех случаях, когда штрихи различны в разных партиях,— исключается такая сложность, как достижение слитности и синхронности. Тем не менее, требование к точности и выразительности их исполнения не должно быть

ослабленным. Например, отсутствие необходимости слитного исполнения штрихов в приведенном отрывке заменяется сложностью передачи характера пьесы более совершенным исполнением каждой из партий, а также верно найденной мерой сопоставления.

Сказанное о штрихах не претендует на оригинальность, однако на практике это часто забывают и позволяют себе быть пусть чуть – чуть, но все же не совсем точными. Исключить из исполнительской практики это самое «чуть – чуть» также помогает игра в оркестре.

2.4 Сопоставительный анализ результатов констатирующего и итогового этапов опытно – поисковой работы.

Результаты диагностики, проведенной на *констатирующем этапе* опытно-поисковой работы:

Результаты замера музыкально – исполнительского критерия в первой поисковой группы на констатирующем этапе приведены в таблице №2:

Таблица №2

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Соблюдение единого темпо- ритма в оркестре	2 Штриховая согласованность	3 Соблюдение единой динамики	
Александр.П.	2	1	1	1,3
Александр.Ч.	2	1	2	1,6
Александр.Ш.	1	1	1	1
Александра.Б.	2	1	1	1,3
Алексей.И.	2	1	2	1,6
Алексей.М.	1	1	2	1,3
Алена.В.	2	2	2	2

Анастасия.В.	2	1	1	1,3
Борислав.С.	1	1	1	1
Вадим.М.	2	1	2	1,6
Георгий.К.	2	1	1	1,3
Глеб.А.	2	1	2	1,6
Дарья.Б.	1	2	1	1,3
Дмитрий.П.	2	1	2	1,6
Евгений.К.	2	1	1	1,3
Елизавета.Б.	2	1	1	1,3
Мария.Р.	2	1	2	1,6
Николай.Д.	2	1	1	1,3
Оксана.Б.	1	1	1	1
Полина.Б.	1	1	2	1,3
Полина.Р.	1	1	1	1
Родион.Б.	1	2	1	1,3
Роман.М.	2	1	1	1,3
Светлана.М.	2	1	2	1,6
Ульяна.С.	1	1	1	1

Результаты замера коммуникативного критерия в первой поисковой группы на констатирующем этапе приведены в таблице №3:

Таблица №3

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Взаимодействие с дирижером	2 Взаимодействие внутри группы инструментов (партии)	3 Обще оркестровое взаимодействие	
Александр.П.	2	1	1	1,3
Александр.Ч.	1	1	1	1
Александр.Ш.	1	1	1	1
Александра.Б.	2	1	1	1,3
Алексей.И.	2	1	1	1,3
Алексей.М.	1	1	2	1,3
Алена.В.	2	1	2	1,6
Анастасия.В.	2	1	1	1,3

Борислав.С.	1	1	1	1
Вадим.М.	1	1	1	1
Георгий.К.	2	1	1	1,3
Глеб.А.	2	1	1	1,3
Дарья.Б.	1	2	1	1,3
Дмитрий.П.	2	1	1	1,3
Евгений.К.	1	1	1	1
Елизавета.Б.	1	1	1	1
Мария.Р.	2	1	1	1,3
Николай.Д.	2	1	1	1,3
Оксана.Б.	1	1	1	1
Полина.Б.	1	1	2	1,3
Полина.Р.	1	1	1	1
Родион.Б.	1	1	1	1
Роман.М.	2	2	1	1,6
Светлана.М.	2	2	1	1,6
Ульяна.С.	1	1	1	1

Результаты замера регулятивного критерия в первой поисковой группы на констатирующем этапе приведены в таблице №4:

Таблица №4

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Самооценка	2 Самоконтроль	3 самокоррекция	
Александр.П.	2	1	1	1,3
Александр.Ч.	2	1	1	1,3
Александр.Ш.	1	1	1	1
Александра.Б.	2	1	1	1,3
Алексей.И.	2	1	1	1,3
Алексей.М.	1	1	1	1
Алена.В.	2	2	1	1,6
Анастасия.В.	2	1	1	1,3
Борислав.С.	1	1	1	1

Вадим.М.	1	1	1	1
Георгий.К.	1	1	1	1
Глеб.А.	2	1	1	1,3
Дарья.Б.	1	1	1	1
Дмитрий.П.	1	1	1	1
Евгений.К.	1	1	1	1
Елизавета.Б.	1	1	1	1
Мария.Р.	2	1	1	1,3
Николай.Д.	2	1	1	1,3
Оксана.Б.	1	1	1	1
Полина.Б.	1	1	1	1
Полина.Р.	1	1	1	1
Родион.Б.	1	1	1	1
Роман.М.	2	1	1	1,3
Светлана.М.	2	1	1	1,3
Ульяна.С.	1	1	1	1

Сводная таблица результатов по трем критериям в первой поисковой группе на констатирующем этапе:

Таблица №5

ученик	Критерии			Среднее значение в балах
	1 Музыкально - исполнительский	2 коммуникативный	3 регулятивный	
Александр.П.	1,3	1,3	1,3	1,3
Александр.Ч.	1,6	1	1,3	1,3
Александр.Ш.	1	1	1	1
Александра.Б.	1,3	1,3	1,3	1,3
Алексей.И.	1,6	1,3	1,3	1,4
Алексей.М.	1,3	1,3	1	1,2
Алена.В.	2	1,6	1,6	1,7
Анастасия.В.	1,3	1,3	1,3	1,3
Борислав.С.	1	1	1	1

Вадим.М.	1,6	1	1	1,2
Георгий.К.	1,3	1,3	1	1,2
Глеб.А.	1,6	1,3	1,3	1,4
Дарья.Б.	1,3	1,3	1	1,2
Дмитрий.П.	1,6	1,3	1	1,3
Евгений.К.	1,3	1	1	1,1
Елизавета.Б.	1,3	1	1	1,1
Мария.Р.	1,6	1,3	1,3	1,4
Николай.Д.	1,3	1,3	1,3	1,3
Оксана.Б.	1	1	1	1
Полина.Б.	1,3	1,3	1	1,2
Полина.Р.	1	1	1	1
Родион.Б.	1,3	1	1	1,1
Роман.М.	1,3	1,6	1,3	1,4
Светлана.М.	1,6	1,6	1,3	1,5
Ульяна.С.	1	1	1	1

По результатам начальной диагностики в первой опытно - поисковой группе можно сделать следующее заключение:

1. Не один из испытуемых не показал высокий уровень сформированности критериев оценивания как в целом, так и по отдельным критериям.

2. Средний уровень сформированности всех критериев в целом так же не был выявлен ни у одного испытуемого. Однако дав человека из первой поисковой группы показали уровень приближенный к среднему, что составляет 8% от всех испытуемых.

3. Количество учащихся, у которых наблюдается низкий уровень сформированности основных критериев и показателей составил 22 человека, что составляет 92% от испытуемых в группе.

Результаты замера музыкально – исполнительского критерия во второй поисковой группе на констатирующем этапе приведены в таблице №6:

Таблица №6

учен ик	Показатели	Сре
------------	------------	-----

	1 Соблюдение единого темпо- ритма в оркестре	2 Штриховая согласованность	3 Соблюдение единой динамики	
Адель Л.	1	1	1	1
Варя В.	2	2	1	1,6
Влад Г.	2	1	2	1,6
Влад С.	1	1	1	1
Гриша К.	2	2	2	2
Данил П.	2	1	2	1,6
Диана М.	2	1	1	1,3
Иван С.	1	2	1	1,3
Лея Г.	1	1	2	1,3
Матвей Ф.	1	1	1	1
Миша А.	1	2	1	1,3
Настя Н.	2	1	1	1,3
Никита К.	1	1	2	1,3
Никита М	2	1	1	1,3
Паша О.	1	1	1	1
Петр К.	2	2	1	1,6
Полина О.	2	2	2	2
Саша О.	2	2	1	1,6
Соня М.	1	1	2	1,3
Ярослав Н.	2	1	1	1,3

Результаты замера коммуникативного критерия во второй поисковой группе на констатирующем этапе приведены в таблице №7:

Таблица №7

учен ик	Показатели	Сре
------------	------------	-----

	1 Взаимодействие с дирижером	2 Взаимодействие внутри группы инструментов (партии)	3 Обще оркестровое взаимодействие	
Адель Л.	1	1	1	1
Варя В.	2	2	2	2
Влад Г.	1	1	1	1
Влад С.	1	1	1	1
Гриша К.	2	1	2	1,6
Данил П.	2	1	2	1,6
Диана М.	2	1	1	1,3
Иван С.	1	1	1	1
Лея Г.	1	1	1	1
Матвей Ф.	1	1	1	1
Миша А.	1	1	1	1
Настя Н.	2	1	1	1,3
Никита К.	1	2	1	1,3
Никита М	1	1	2	1,3
Паша О.	1	1	1	1
Петр К.	2	1	1	1,3
Полина О.	2	2	1	1,6
Саша О.	2	1	2	1,6
Соня М.	2	1	1	1,3
Ярослав Н.	1	2	1	1,3

Результаты замера регулятивного критерия во второй поисковой группе на констатирующем этапе приведены в таблице №8:

Таблица №8

учен ик	Показатели	Сре
------------	------------	-----

	1 Самооценка	2 Самоконтроль	3 самокоррекция	
Адель Л.	1	1	1	1
Варя В.	2	1	1	1,3
Влад Г.	1	1	1	1
Влад С.	1	1	1	1
Гриша К.	2	2	1	1,6
Данил П.	2	1	1	1,3
Диана М.	1	1	2	1,3
Иван С.	1	1	1	1
Лея Г.	1	1	1	1
Матвей Ф.	1	1	1	1
Миша А.	1	1	1	1
Настя Н.	2	1	1	1,3
Никита К.	2	1	2	1,6
Никита М	2	1	1	1,3
Паша О.	1	1	1	1
Петр К.	1	2	1	1,3
Полина О.	2	1	1	1
Саша О.	2	1	1	1
Соня М.	1	1	1	1
Ярослав Н.	1	1	1	1

Сводная таблица результатов по трем критериям во второй поисковой группе на констатирующем этапе:

Таблица №9

учен ик	критерии	Сре
------------	----------	-----

	1 Музыкально - исполнительский	2 коммуникативный	3 регулятивный	
Адель Л.	1	1	1	1
Варя В.	1,6	2	1,3	1,6
Влад Г.	1,6	1	1	1,2
Влад С.	1	1	1	1
Гриша К.	2	1,6	1,6	1,7
Данил П.	1,6	1,6	1,3	1,5
Диана М.	1,3	1,3	1,3	1,3
Иван С.	1,3	1	1	1,1
Лея Г.	1,3	1	1	1,1
Матвей Ф.	1	1	1	1
Миша А.	1,3	1	1	1,1
Настя Н.	1,3	1,3	1,3	1,3
Никита К.	1,3	1,3	1,6	1,4
Никита М	1,3	1,3	1,3	1,3
Паша О.	1	1	1	1
Петр К.	1,6	1,3	1,3	1,4
Полина О.	2	1,6	1	1,5
Саша О.	1,6	1,6	1	1,4
Соня М.	1,3	1,3	1	1,2
Ярослав Н.	1,3	1,3	1	1,2

По результатам начальной диагностики во второй опытно - поисковой группе можно сделать следующее заключение:

1. Не один из испытуемых не показал высокий уровень сформированности критериев оценивания как в целом, так и по отдельным критериям.

2. Средний уровень сформированности всех критериев в целом так же не был выявлен ни у одного испытуемого. Однако три человека из второй поисковой группы показали уровень, приближенный к среднему, что составляет 15% от всех испытуемых.

3. Количество учащихся, у которых наблюдается низкий уровень сформированности основных критериев и показателей составил 17 человека, что составляет 85% от испытуемых в группе.

Учитывая, различая в численном составе двух поисковых групп, разница составляет 5 человек (что составляет 25% от второй поисковой группы и 20% от первой), можно считать что в обеих группах на констатирующем этапе выявлен примерно одинаковый уровень по всем критериям и показателям.

На *формирующем этапе* опытно-поисковой работы с обучающимися в классе оркестра проводилась работа с использованием методов и приемов, описанных в разделе 2.3 настоящей работы.

В течении данного периода велась работа по подготовке ряда произведений:

Первая поисковая группа:

- фантазия на классические темы для фортепиано с оркестром
- В.В.Власов концертная пьеса «на ярмарке» для баяна с оркестром. Данные произведения были исполнены на отчетном концерте, который состоялся 20 апреля 2018 года, в актовом зале МОАУ СОШ №32.

Вторая поисковая группа:

- К.Хачатурян «Марш сеньора помидора» из балета «Чиполино»
- Е.Глебов Лирическая мелодия для домры с оркестром.
- Е.Дербенко «Бег времени»
- Г.Бергович танго из кинофильма «андеграунд».

Данные произведения были исполнены на отчетном концерте отделения 18 мая 2018 года, который проходил в малом зале «Дворца молодежи».

На *итоговом этапе* опытно-поисковой работы была проведена итоговая диагностика по тем же критериям и показателям оценивания, что и на констатирующем этапе.

Результаты замера музыкально – исполнительского критерия в первой поисковой группы на итоговом этапе приведены в таблице №10:

Таблица №10

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Соблюдение единого темпо- ритма в оркестре	2 Штриховая согласованность	3 Соблюдение единой динамики	
Александр.П.	2	1	2	1,6
Александр.Ч.	2	2	2	2
Александр.Ш.	1	1	2	1,3
Александра.Б.	2	1	2	1,6
Алексей.И.	2	2	2	2
Алексей.М.	2	1	2	1,6
Алена.В.	3	2	2	2,3
Анастасия.В.	2	1	2	1,6
Борислав.С.	2	1	1	1,3
Вадим.М.	2	2	2	2
Георгий.К.	2	2	1	1,6
Глеб.А.	2	2	2	2
Дарья.Б.	2	2	1	1,6
Дмитрий.П.	2	2	2	2
Евгений.К.	2	2	1	1,6
Елизавета.Б.	2	1	2	1,6
Мария.Р.	3	2	2	2,3
Николай.Д.	2	1	2	1,6
Оксана.Б.	2	1	2	1,6
Полина.Б.	2	1	2	1,6
Полина.Р.	2	1	2	1,6
Родион.Б.	2	2	1	1,6
Роман.М.	2	2	1	1,6
Светлана.М.	2	1	2	1,6
Ульяна.С.	2	1	2	1,6

Результаты замера коммуникативного критерия в первой поисковой группы на итоговом этапе приведены в таблице №11:

Таблица №11

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Взаимодействие с дирижером	2 Взаимодействие внутри группы инструментов (партии)	3 Обще оркестровое взаимодействие	
Александр.П.	2	2	1	1,6
Александр.Ч.	2	1	1	1,3
Александр.Ш.	2	2	1	1,6
Александра.Б.	2	2	1	1,6
Алексей.И.	2	1	2	1,6
Алексей.М.	2	1	2	1,6
Алена.В.	3	2	2	2,3
Анастасия.В.	2	2	1	1,6
Борислав.С.	2	2	1	1,6
Вадим.М.	2	1	1	1,3
Георгий.К.	2	2	1	1,6
Глеб.А.	2	2	1	1,6
Дарья.Б.	1	2	2	1,6
Дмитрий.П.	2	2	1	1,6
Евгений.К.	2	1	1	1,3
Елизавета.Б.	1	2	2	1,6
Мария.Р.	2	1	2	1,6
Николай.Д.	2	1	1	1,3
Оксана.Б.	1	2	1	1,3
Полина.Б.	2	1	2	1,6
Полина.Р.	2	2	1	1,6
Родион.Б.	2	1	2	1,6
Роман.М.	3	2	2	2,3
Светлана.М.	3	2	2	2,3
Ульяна.С.	2	2	1	1,6

Результаты замера регулятивного критерия в первой поисковой группы на итоговом этапе приведены в таблице №12:

Таблица №12

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Самооценка	2 Самоконтроль	3 самокоррекция	
Александр.П.	2	2	1	1,6
Александр.Ч.	2	2	1	1,6
Александр.Ш.	2	1	1	1,3
Александра.Б.	2	1	2	1,6
Алексей.И.	2	2	1	1,6
Алексей.М.	2	1	1	1,3
Алена.В.	2	2	2	2
Анастасия.В.	2	2	1	1,6
Борислав.С.	2	1	1	1,3
Вадим.М.	2	1	1	1,3
Георгий.К.	2	1	1	1,3
Глеб.А.	2	2	1	1,6
Дарья.Б.	2	1	1	1,3
Дмитрий.П.	2	1	1	1,3
Евгений.К.	2	1	1	1,3
Елизавета.Б.	2	1	1	1,3
Мария.Р.	2	2	1	1,6
Николай.Д.	2	1	2	1,6
Оксана.Б.	2	1	1	1,3
Полина.Б.	2	1	1	1,3
Полина.Р.	2	1	1	1,3
Родион.Б.	2	1	1	1,3
Роман.М.	2	2	1	1,3
Светлана.М.	2	2	1	1,6
Ульяна.С.	2	1	1	1,3

Сводная таблица результатов по трем критериям в первой поисковой группе на итоговом этапе:

Таблица №13

ученик	Критерии			Среднее значение в балах
	1 Музыкально - исполнительский	2 коммуникативный	3 регулятивный	
Александр.П.	1,6	1,6	1,6	1,6
Александр.Ч.	2	1,3	1,6	1,6
Александр.Ш.	1,3	1,6	1,3	1,4
Александра.Б.	1,6	1,6	1,6	1,6
Алексей.И.	2	1,6	1,6	1,7
Алексей.М.	1,6	1,6	1,3	1,4
Алена.В.	2,3	2,3	2	2.2
Анастасия.В.	1,6	1,6	1,6	1,6
Борислав.С.	1,3	1,6	1,3	1,4
Вадим.М.	2	1,3	1,3	1,5
Георгий.К.	1,6	1,6	1,3	1,5
Глеб.А.	2	1,6	1,6	1,7
Дарья.Б.	1,6	1,6	1,3	1,5
Дмитрий.П.	2	1,6	1,3	1,5
Евгений.К.	1,6	1,3	1,3	1,4
Елизавета.Б.	1,6	1,6	1,3	1,5
Мария.Р.	2,3	1,6	1,6	1,8
Николай.Д.	1,6	1,3	1,6	1,5
Оксана.Б.	1,6	1,3	1,3	1,4
Полина.Б.	1,6	1,6	1,3	1,5
Полина.Р.	1,6	1,6	1,3	1,5
Родион.Б.	1,6	1,6	1,3	1,5
Роман.М.	1,6	2,3	1,3	1,7
Светлана.М.	1,6	2,3	1,6	1,8
Ульяна.С.	1,6	1,6	1,3	1,5

Результаты замера музыкально – исполнительского критерия во второй поисковой группе на итоговом этапе приведены в таблице №14:

Таблица №14

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Соблюдение единого темпо- ритма в оркестре	2 Штриховая согласованность	3 Соблюдение единой динамики	
Адель Л.	2	1	2	1,6
Варя В.	3	2	2	2,3
Влад Г.	3	2	2	2,3
Влад С.	2	1	2	1,6
Гриша К.	3	3	2	2,6
Данил П.	3	2	2	2,3
Диана М.	2	2	2	2
Иван С.	2	2	2	2
Лея Г.	2	2	2	2
Матвей Ф.	2	1	1	1,3
Миша А.	2	2	1	1,6
Настя Н.	2	1	2	1,6
Никита К.	2	2	2	2
Никита М	2	2	1	1,6
Паша О.	2	1	1	1,3
Петр К.	3	2	2	2,3
Полина О.	3	2	3	2,6
Саша О.	3	2	2	2,3
Соня М.	2	1	2	1,6
Ярослав Н.	2	2	1	1,6

Результаты замера коммуникативного критерия во второй поисковой группе на итоговом этапе приведены в таблице №15:

Таблица №15

ученик	Показатели			Среднее значение в балах
	1 Взаимодействие с дирижером	2 Взаимодействие внутри группы инструментов (партии)	3 Обще оркестровое взаимодействие	
Адель Л.	2	1	1	1,3
Варя В.	3	2	2	2,3
Влад Г.	2	1	1	1,3
Влад С.	2	1	1	1,3
Гриша К.	3	2	2	2,3
Данил П.	3	3	2	2,6
Диана М.	2	2	1	1,6
Иван С.	2	1	1	1,3
Лея Г.	2	2	1	1,6
Матвей Ф.	2	1	1	1,3
Миша А.	2	1	1	1,3
Настя Н.	2	2	1	1,6
Никита К.	3	2	2	2,3
Никита М	2	1	2	1,6
Паша О.	1	1	1	1
Петр К.	2	2	1	1,6
Полина О.	2	2	2	2
Саша О.	3	2	2	2,3
Соня М.	2	2	1	1,6
Ярослав Н.	2	2	1	1,6

Результаты замера регулятивного критерия во второй поисковой группе на итоговом этапе приведены в таблице №16:

Таблица №16

ученик	Показатели	Среднее
--------	------------	---------

	1 Самооценка	2 Самоконтроль	3 самокоррекция	
Адель Л.	1	1	1	1
Варя В.	2	2	1	1,6
Влад Г.	2	1	1	1,3
Влад С.	2	1	1	1,3
Гриша К.	2	2	2	2
Данил П.	2	2	1	1,6
Диана М.	2	1	2	1,6
Иван С.	2	1	1	1,3
Лея Г.	2	1	1	1,3
Матвей Ф.	2	1	1	1,3
Миша А.	2	1	1	1,3
Настя Н.	2	2	1	1,6
Никита К.	2	2	2	2
Никита М	2	2	1	1,6
Паша О.	1	1	1	1
Петр К.	2	2	1	1,6
Полина О.	2	1	2	1,6
Саша О.	2	2	2	2
Соня М.	2	1	1	1,3
Ярослав Н.	2	1	1	1,3

Сводная таблица результатов по трем критериям во второй поисковой группе на итоговом этапе:

Таблица №17

учен ик	критерии	Сре
------------	----------	-----

	1 Музыкально - исполнительский	2 коммуникативный	3 регулятивный	
Адель Л.	1,6	1,3	1	1,3
Варя В.	2,3	2,3	1,6	2
Влад Г.	2,3	1,3	1,3	1,6
Влад С.	1,6	1,3	1,3	1,4
Гриша К.	2,6	2,3	2	2,3
Данил П.	2,3	2,6	1,6	2,1
Диана М.	2	1,6	1,6	1,7
Иван С.	2	1,3	1,3	1,5
Лея Г.	2	1,6	1,3	1,6
Матвей Ф.	1,3	1,3	1,3	1,3
Миша А.	1,6	1,3	1,3	1,4
Настя Н.	1,6	1,6	1,6	1,6
Никита К.	2	2,3	2	2,1
Никита М	1,6	1,6	1,6	1,6
Паша О.	1,3	1	1	1.1
Петр К.	2,3	1,6	1,6	1,8
Полина О.	2,6	2	1.6	2
Саша О.	2,3	2,3	2	2.2
Соня М.	1,6	1,6	1.3	1,5
Ярослав Н.	1,6	1,6	1,3	1,5

Сопоставительные результаты начальной и итоговой диагностики в первой поисковой группе по средним арифметическим значениям баллов приведены в таблице №18:

Таблица №18

Ученик	Начальная диагностика	Итоговая диагностика	Прирост качества
Александр.П.	1,3	1,6	0,3
Александр.Ч.	1,3	1,6	0,3
Александр.Ш.	1	1,4	0,4
Александра.Б.	1,3	1,6	0,3
Алексей.И.	1,4	1,7	0,3

Алексей.М.	1,2	1,4	0,2
Алена.В.	1,7	2,2	0,5
Анастасия.В.	1,3	1,6	0,3
Борислав.С.	1	1,4	0,4
Вадим.М.	1,2	1,5	0,3
Георгий.К.	1,2	1,5	0,3
Глеб.А.	1,4	1,7	0,3
Дарья.Б.	1,2	1,5	0,3
Дмитрий.П.	1,3	1,5	0,3
Евгений.К.	1,1	1,4	0,3
Елизавета.Б.	1,1	1,5	0,4
Мария.Р.	1,4	1,8	0,4
Николай.Д.	1,3	1,5	0,2
Оксана.Б.	1	1,4	0,4
Полина.Б.	1,2	1,5	0,3
Полина.Р.	1	1,5	0,4
Родион.Б.	1,1	1,5	0,3
Роман.М.	1,4	1,7	0,3
Светлана.М.	1,5	1,8	0,3
Ульяна.С.	1	1,5	0,4

По итогам сопоставления результатов начальной и итоговой диагностики в первой поисковой группе, можно сделать вывод, что прирост качества по трем критериям составил в среднем 0,3 единицы.

Сопоставительные результаты начальной и итоговой диагностики во второй поисковой группе по средним арифметическим значениям баллов приведены в таблице №19:

Таблица №19

Ученик	Начальная диагностика	Итоговая диагностика	Прирост качества
Адель Л.	1	1,3	0,3
Варя В.	1,6	2	0,4
Влад Г.	1,2	1,6	0,4
Влад С.	1	1,4	0,4
Гриша К.	1,7	2,3	0,6
Данил П.	1,5	2,1	0,6
Диана М.	1,3	1,7	0,4
Иван С.	1,1	1,5	0,4
Лея Г.	1,1	1,6	0,5

Матвей Ф.	1	1,3	0,3
Миша А.	1,1	1,4	0,3
Настя Н.	1,3	1,6	0,3
Никита К.	1,4	2,1	0,7
Никита М	1,3	1,6	0,3
Паша О.	1	1,1	0,1
Петр К.	1,4	1,8	0,4
Полина О.	1,5	2	0,5
Саша О.	1,4	2,2	0,8
Соня М.	1,2	1,5	0,3
Ярослав Н.	1,2	1,5	0,3

По итогам сопоставления результатов начальной и итоговой диагностики во второй поисковой группе, можно сделать вывод, что прирост качества по трем критериям составил в среднем 0,4 единицы. При сопоставлении результатов в двух поисковых группах, наблюдаем что, прирост качества во второй поисковой группе не на много, но отличается то первой в большую сторону, что является закономерным учитывая формы организации репетиционной деятельности

Результаты сопоставительного анализа начальной и итоговой диагностики наглядно демонстрируют, что по всем указанным показателям имеется значительный прирост качества в обеих поисковых группах. Все это позволяет прийти к выводу о том, что применяемые нами формы и приемы оказались достаточно эффективными для успешного процесса организации репетиционной деятельности у участников детского оркестра народных инструментов.

Выводы по второй главе:

Сопоставительный анализ организации репетиционной деятельности участников двух разных оркестров, функционирующих в различных условиях, позволил выявить общие позиции (Участники коллектива дети школьного возраста, освоение теоретических знаний проходит на уроках сольфеджио и музыкальной литературы, освоение навыков игры на

инструменте происходит при участии профильного педагога.), различая (не для всех детей в первой поисковой группе инструмент на котором они играют в оркестре является профильным в отличие от второй группы, в первой поисковой группе используется цифровая система при обучении игре на балалайке, в количестве репетиций в неделю, в использующихся формах репетиционной деятельности, в подходах к написанию партитур, наличием подготовительного периода предшествующего оркестровым занятиям), а так же ряд факторов осложняющих процесс организации репетиционной деятельности (Собрать всех участников в одно время, не достаточное количество индивидуальных занятий, постоянная смена состава).

Для оценивания результативности уровня организации репетиционной деятельности, нами были выбраны следующие критерии: музыкально – исполнительский, коммуникативный, регулятивный.

Результативными формами организации, репетиционной деятельности участников детского оркестра народных инструментов являются индивидуальная, групповая, мелкогрупповая и сводная (обще-оркестровая) репетиция. Результативными приемами являются: назначение концертмейстера группы (партии), включение ученика в создание художественного образа произведения в качестве дирижера, на основе несложного учебного материала, применение творческих заданий и.т.д. Эти формы и приемы носят универсальный характер, но могут быть наполнены различным содержанием, в зависимости от состава оркестра, уровня музыкально – исполнительского развития его участников, наличие или отсутствие индивидуальных занятий направленных на разучивание оркестровых партий.

Результаты опытно поисковой работы подтвердили гипотезу исследования и свидетельствуют о результативности выявленных форм и приемов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе проанализированной литературы по проблеме исследования, и проведенной опытно-поисковой работе, можно сделать следующие выводы:

1. В результате анализа литературы по проблеме исследования было уточнено определение понятия «Детский оркестр народных инструментов», выявлена и доказана принадлежность этого явления народной музыкальной культуры к форме коллективного исполнительства на народных инструментах. Данное обстоятельство позволило конкретизировать основные принципы развития оркестра народных инструментов и обосновать возможность по организации музыкально-образовательного процесса у участников детского оркестра народных инструментов.

2. Опираясь на анализ методической литературы, представленный в параграфе 1.1 настоящей работы, мы приходим к выводу, что «детским народным оркестром» можно назвать коллектив, возраст участников которого ограничен пределами школьного возраста, и по роду деятельности относящийся к учебно – творческому объединению.

Детские оркестры, по-видимому, существовали параллельно взрослыми, однако освещение в литературе нашли, начиная с 20-х годов XX века.

3. Под репетиционной деятельностью понимается процесс осознанного предварительного исполнения (разучивания) музыкального произведения, направленный на создание творческого (художественного) продукта для последующего его исполнения на концерте. Это определение можно отнести к любому направлению и жанру музыкального исполнительства и, в том числе, – к оркестру (в нашем случае – к детскому оркестру народных инструментов).

Термин «Организация» применяется нами в следующих значениях:

процесс упорядочения структуры процесса репетиционной деятельности, представляющего собой целостную систему, состоящую из взаимодействующих компонентов; совокупность действий, обеспечивающих совершенствование взаимосвязей между различными направлениями педагогической и художественно - творческой деятельности, а так - же способствующих повышению результативности процесса репетиционной деятельности, как в целом, так и в отдельных ее компонентах.

В ходе исследования был установлен эволюционный характер развития методики организации репетиционной деятельности оркестра народных инструментов. Данное обстоятельство потребовало соблюдения принципа преемственности, который характеризуется как бережным отношением к устоявшимся традициям, так и необходимостью творческого их развития в соответствии с современными условиями. Анализ литературы по истории становления исполнительства показал, что методика организации репетиционной деятельности складывалась по проблемам народного оркестрового исполнительства. Последовательно разрабатывалась и совершенствовалась параллельно с развитием самого жанра коллективного музицирования на народных инструментах с учетом всех внешних и внутренних факторов, конкретного периода влияющих на деятельность оркестров народных инструментов, и условий их существования. Анализ литературы по истории становления исполнительства показал, что методика организации репетиционной деятельности складывалась по проблемам народного оркестрового исполнительства.

4. Для организации репетиционной деятельности участников оркестра народных инструментов необходимо учитывать особенности коммуникации между дирижером (руководителем коллектива) и оркестрантами, взаимодействие внутри группы инструментов (партии), и общеоркестровое взаимодействие. Коммуникативные навыки имеют большое значение не только в процессе музыкального исполнительства и репетиционной деятельности, но и в повседневной жизни. Все

вышесказанное применимо не только к оркестру русских народных инструментов, но и к любому другому оркестру. Таким образом, можно сделать вывод чем лучше будет развита коммуникация в коллективе как вербальная так и не вербальная, тем более продуктивным будет процесс репетиционной деятельности, а следовательно, более качественный художественный продукт.

5. Сопоставительный анализ организации репетиционной деятельности участников двух разных оркестров, функционирующих в различных условиях, позволил выявить общие позиции (Участники коллектива дети школьного возраста, освоение теоретических знаний проходит на уроках сольфеджио и музыкальной литературы, освоение навыков игры на инструменте происходит при участии профильного педагога.), различия (не для всех детей в первой поисковой группе инструмент на котором они играют в оркестре является профильным в отличие от второй группы, в первой поисковой группе используется цифровая система при обучении игре на балалайке, в количестве репетиций в неделю, в использующихся формах репетиционной деятельности, в подходах к написанию партитур, наличием подготовительного периода предшествующего оркестровым занятиям), а так же ряд факторов осложняющих процесс организации репетиционной деятельности (Собрать всех участников в одно время, не достаточное количество индивидуальных занятий, постоянная смена состава).

6. Результативными формами организации, репетиционной деятельности участников детского оркестра народных инструментов являются индивидуальная, групповая, мелкогрупповая и сводная (общее-оркестровая), генеральная репетиция. Результативными приемами являются: назначение концертмейстера группы (партии), включение ученика в создание художественного образа произведения в качестве дирижера, на основе несложного учебного материала, применение творческих заданий и.т.д. Эти формы и приемы носят универсальный характер, но могут быть наполнены

различным содержанием, в зависимости от состава оркестра, уровня музыкально – исполнительского развития его участников, наличие или отсутствие индивидуальных занятий направленных на разучивание оркестровых партий.

Результаты опытно поисковой работы подтвердили гипотезу исследования и свидетельствуют о результативности выявленных форм и приемов.

Список источников и литературы

1. Аверин В.А. История исполнительства на русских народных инструментах: Курс лекций. Красноярск: КрасГУ, 2002. 296 с.
2. Авксентьев В.Е. Самодеятельный оркестр русских народных инструментов. М.: Профиздат, 1952. 74 с.
3. Алексеев П.И. Русский народный оркестр. М. : Музгиз ,1953. 255 с.
4. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л. : Музыка, 1973. 140 с.
5. Асмолов, А. Г., Бурменская, Г. В., Володарская, И. А. и др. Как проектировать универсальные учебные действия: от действия к мысли / под ред. А. Г. Асмолова. М. : Просвещение, 2008. 160 с.
6. Банин А.А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М. : Гос. респ. центр русского фольклора, 1997. 248 с.
7. Блок В.М. Оркестр русских народных инструментов. М. : Музыка, 1996, 80 с., ил.
8. Болковский, Л. З. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах // Формирование исполнителя–баяниста в классе ансамбля. Свердловск: Среднеурал. кн. изд–во, 1986. С. 124 – 151.
9. Будашкин Н.П. Народные музыкальные инструменты. М. : «Знание», 1961. 45 с.
10. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л. : Музыка, 1975. 280 с.
11. Выготский, Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Детская психология /под ред. Д. Б. Эльконина. М. : Педагогика, 1984. 432 с.
12. Глейхман В.Д. Организация работы начинающего самодеятельного оркестра русских народных инструментов. М. : МГИК, 1976. 54 с.
13. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования

исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста). Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. 308 с.

14. Дорожкин А.В. Оркестр русских народных инструментов в сельском клубе. М. : Госкультпросветиздат, 1955. 47 с.

15. Ильин А.С. Программа работы ансамбля песни и танца во внешкольных учреждениях. Киев, 1984. 70 с.

16. Илюхин А.С. В помощь инструктору школьных оркестров народных инструментов. Л : Лен. Отд. Музгиза, 1937. 72 с.

17. Илюхин А.С. Русский оркестр. М : Госкультпросветиздат, 1948. 124 с.

18. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб. пособие для муз. вузов и училищ. М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.

19. Имханицкий М.И. О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции. / Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Вып. 5. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 140 с.

20. Имханицкий М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М. : Музыка, 1987. 190 с.

21. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: Книга для учителя / сост. В.И.Викторов. М.: Просвещение, 1984. 206 с., ил.

22. Каргин А.С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. 3-е изд. М. : Музыка, 1987. 160 с., нот.

23. Киприянов В.П. Как разучивать произведение с Великоорусским оркестров. Л. : Музыка и быт, 1927, № 5.

24. Кушнер Г.И. Советы руководителям самодеятельных оркестров русских народных инструментов в работе с оркестром в первый год обучения. М. : Музыка, 1966. 80 с.

25. Максимов Е.И. Ансамбли и оркестры гармоник. М. : Сов. композитор, 1974. 174 с.

26. Максимов Е.И. Вопросы методики работы с самостоятельным оркестром или ансамблем народных инструментов. М. : ВНМЦ, 1980. 89 с
27. Максимов Е.И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Исторические предпосылки / об.ред. С.Аксюка. М. : Сов. композитор, 1983. 152 с.
28. Максимов Е.И. Основные этапы работы дирижёра с оркестром народных инструментов (методические указания). М. : МГИК, 1982. 87 с.
29. Максимов Е.И. Первые российские народные оркестры. М. : 2001. 176 с.
30. Матвеева, Л. В., Газизова, И. А. Перспективы формирования регулятивных универсальных учебных действий у младших школьников в процессе обучения в детской музыкальной школе (по материалам констатирующего обследования) // Казанская наука, 2015. № 7. С. 143-145.
31. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., дополн. М. : ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2003. 944 с.
32. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка /под ред. Л. И. Скворцова. М. : ОНИКС-ЛИТ, Мир и Образование, 2012. 1376 с.
33. Организация // Новая иллюстрированная энциклопедия / Гл. ред. А. П. Горкин. Т. 13. М. : Большая Российская энциклопедия, 2001. С. 117-118.
34. Пересада А.И. Оркестры русских народных инструментов. Справочник. М. : Сов. ком-тор, 1985. 336 с., с илл.
35. Польшина А.Д. Оркестр русских народных инструментов в творчестве композиторов XX века. М. : ГМПИ, 1978. 64 с
36. Польшина А.Д. Формирование оркестра русских народных инструментов на рубеже XIX - XX веков. М. : ГМПИ, 1977. 35 с
37. Попонов В.Б. Русская народная инструментальная музыка. М. : Знание, 1984. 112 с.

38. Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. М. : Ридерз Дайджест, 2004. 960 с.
39. Тагильцева, Н. Г., Курлапов, М. Н. Диагностика развитости коммуникативных навыков младших школьников – участников скрипичного ансамбля // Педагогическое образование в России. Екатеринбург : ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет», 2017. С. 68-75.
40. Тихонов Б.Д., Ларин Г.Е. Оркестры русских народных инструментов. Программы для внешкольных учреждений и общеобразовательных школ. М. : Просвещение, 1986, 235-251 с.
41. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка: Около 100000 слов. М. : Аделант, 2013. 800 с.
42. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования. М. : Просвещение, 2011. 33 с.
43. Чагадаев А.С. Руководство по организации Великорусских оркестров (домры и балалайки) в работе красноармейских клубов и школах. М. : Муз. сектор Гос. изд-ва., 1925. 22 с.
44. Чунин В.С. Современный русский народный оркестр. М. : Музыка, 1981. 96 с.
45. Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш, сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. М. : Большая советская энциклопедия, 1959. 326 с.
46. Юдин Б. Г. Организация // Большая советская энциклопедия (в 30 томах) / Гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. Т. 19. М. : Советская энциклопедия, 1974. С. 473-475.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1

Партитура

Перепёлочка

Белорусская народная песня

Инструментовка Воробьев Ю.

①

Сопрано 1

Сопрано 2

Альт 3

Баритон 4

Фо-но.

Бас

②

Сопр. 1

Сопр. 2

Альт. 3

Бар. 4

Фо-но.

Бас

©

2 3 Перепёлочка

Сопр. 1

Сопр. 2

Альт. 3

Бар. 4

Фо-но.

Бас

4

Сопр. 1

Сопр. 2

Альт. 3

Бар. 4

Фо-но.

Бас

Перепёлочка

3

32

Сопр. 1

Сопр. 2

Алт. 3

Бар. 4

32

Фо-но.

32

Бас

The musical score is written for a six-part vocal and instrumental ensemble. The parts are Soprano 1, Soprano 2, Alto 3, Baritone 4, Piano (Fo-но.), and Bass. The score begins at measure 32, indicated by a rehearsal mark. The Soprano 1 part has a melodic line with eighth and quarter notes. Soprano 2 and Alto 3 provide harmonic support with similar rhythmic patterns. Baritone 4 plays a sustained chord. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Bass part provides a steady rhythmic foundation with eighth notes. The score concludes with a double bar line.

Партитура Танго из кинофильма "Андеграунд"

Горан Брегович

Воробьев Ю.

Сопрано 1

Сопрано 2

Альт 3

Баритон 4

Piano

Drum Set

Bass Guitar

1

Соп. 1

Соп. 2

Альт. 3

Бар. 4

Pno.

D. S.

Bass

©

2 Танго из кинофильма "Андеграунд"

13

Соп. 1

Соп. 2

Альт. 3

Бар. 4

Pno.

D. S.

Bass

20

3

Соп. 1

Соп. 2

Альт. 3

Бар. 4

Pno.

D. S.

Bass

The image shows a musical score for a piece titled "Танго из кинофильма 'Андеграунд'" (Tango from the movie 'Underground'). The score is written for a large ensemble, including Soprano 1, Soprano 2, Alto 3, Baritone 4, Piano, Double Bass, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 13, and the second system starts at measure 20. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and arpeggios. The vocal parts have melodic lines with some rests. The bass part has a steady, rhythmic pattern. The double bass part has a more melodic line. The alto and baritone parts have a similar rhythmic pattern to the piano. The soprano parts have a more melodic line. The score is written in a standard musical notation with a staff for each instrument and a grand staff for the piano. The tempo is marked as "Tango".

3

5

мельницы моего сердца.

М.Легран
Воробьев Ю

домра малая

домра алыт

домра бас

баян 1

баян 2

фо-но

б/прима

б\сек

б\алыт

к\бас

The musical score is written for a 12-string ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure shows the initial chords and the start of the bayan 1 melody. The second measure continues the harmonic progression and the bayan 1 melody. The third measure concludes the piece with sustained chords. Dynamics include piano (p) and fortissimo (tr). The bayan 1 part features triplets and a melodic line with grace notes. The bayan 2 part has a similar triplet pattern in the third measure. The piano part provides harmonic support with chords. The balalaika parts (б/прима, б\сек, б\алыт, к\бас) play sustained chords.

2 1

4

mf

mf

mf

1

1

4

1

The musical score is written for a piano. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The second system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The third system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The fourth system consists of four staves: two treble staves and two bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f). There are also first and second endings marked with '1' and '2'.

Пляска пиратов. Сцена спартака.

А. Хачатурян.

Воробьев. Ю.

$\sigma = 96$

домра малая *ff*

домра альт *ff* *subito p*

домра бас *ff* *subito p*

баян 1 *ff* *subito p*

баян 2 *ff* *subito p*

б\прима *ff*

б\сек *ff*

б\альт *ff*

к\бас *ff* *subito p*

2004...

102

песня о далекой родине.

М.Таривердиев.

Воробьев Ю.

домра малая

домра алыт

домра бас

баян 1

баян 2

Piano

б\прима

б\секунда

б\альт

к\бас

The musical score is written for a 6/8 ensemble. It consists of 12 staves. The first three staves are for domra (small, alto, and bass). The next two staves are for bayan (1 and 2). The sixth staff is for piano, which has a continuous eighth-note accompaniment in the right hand. The last seven staves are for bayan (prime, second, alto, and bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand. The domra parts have specific melodic lines, with the alto domra having a more active role in the later measures. The bayan parts are mostly rests, with the first bayan having a melodic line in the later measures. The bayan prime, second, alto, and bass parts are mostly rests.

2
6

The image shows a musical score for piano and voice, spanning measures 2 to 6. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand, while the left hand is mostly silent. The voice part has a melody in the right hand and rests in the left hand. The score is divided into three systems, each containing two staves. The first system (measures 2-3) shows the voice entering with a melody. The second system (measures 4-5) continues the piano accompaniment. The third system (measures 6-7) shows the voice continuing its melody. The piano part is marked with a '6' above the first staff of each system, indicating a sixteenth-note or eighth-note pattern.

Партитура

BOSSA IN NORMANDY

Claude Thomain

Воробьев Ю.

$\text{♩} = 170$

Sassofono alto

Sassofono tenore

Piano

Harmonica 1

Harmonica 2

Harmonica 3

Bass Guitar

1

Sass. a.

Sass. t.

Pno.

Harm. 1

Harm. 2

Harm. 3

Bass

© 2017

2

BOSSA IN NORMANDY

12

Sass. a.

Sass. t.

Pno.

Harm. 1

Harm. 2

Harm. 3

Bass

18

Sass. a.

Sass. t.

Pno.

Harm. 1

Harm. 2

Harm. 3

Bass

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'BOSSA IN NORMANDY'. The score is divided into two systems, each containing six staves. The instruments are: Saxophone Alto (Sass. a.), Saxophone Tenor (Sass. t.), Piano (Pno.), Harmonica 1 (Harm. 1), Harmonica 2 (Harm. 2), and Harmonica 3 (Harm. 3). The first system starts at measure 12, and the second system starts at measure 18. The key signature is one sharp (F#). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The harmonica parts have melodic lines with some grace notes. The saxophone parts are mostly rests, indicating they are not playing in these sections. The bass part provides a steady, rhythmic foundation.

Партитура

ЗИМУШКА-ЗИМА

Русская метелица

А.ШАЛАЕВ

Переложение
Ю.Воробьев

The musical score is written for five instruments: Domra 1, Domra alto, Bayan, Balalaika, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score consists of six measures. Domra 1 and Domra alto have melodic lines in the first four measures, with Domra 1 playing a more active role in the fifth and sixth measures. The Bayan, Balalaika, and Bass parts are mostly silent, with the Balalaika playing a short melodic phrase in the first measure. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for Domra 1 and *mp* (mezzo-piano) for Balalaika.

Domra 1

Domra альт

Баян

Балалайка

Бас

mf

mp

The musical score is written for three parts: vocal melody, piano accompaniment (Acc.), and bass accompaniment (Bass). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark '7' above the first measure of each part.

Vocal Melody: The melody starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. It then continues with a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The melody concludes with a half note D4 and a quarter note C4.

Piano Accompaniment (Acc.): The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. It begins with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano part concludes with a half note D4 and a quarter note C4.

Bass Accompaniment (Bass): The bass part features a series of chords and arpeggiated figures. It begins with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass part concludes with a half note D4 and a quarter note C4.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the piano and bass parts.

Партитура

Je Veux

Zaz

Воробьев Ю.В

① $\text{♩} = 150$

Soprano

Sassofono alto

Sassofono tenore

Piano

Bass Guitar

Melodica 1

Melodica 2

Melodica 3

2017©

4

Sopr.

Sass. a.

Sass. t.

Pno.

Bass

Mel. 1

Mel. 2

Mel. 3

The musical score is written for a band and vocal ensemble. It consists of seven staves. The Soprano part is mostly silent. The Saxophone Alto part has a melodic line starting with a grace note. The Saxophone Tenor part is silent. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Bass part provides a steady rhythmic foundation. The three Melodians (Mel. 1, 2, and 3) play various harmonic and rhythmic parts, with Mel. 3 featuring some sustained chords.

Партитура

В лунном сиянии

Б.Юрьев

Ю.Воробьев

①

Музыкальная партитура для первого раздела (①) произведения «В лунном сиянии». Партитура включает следующие инструменты и вокал:

- вокал**: Вокальная линия, состоящая из пяти тактов, в которых отсутствуют ноты.
- Домра**: Мелодическая линия, состоящая из пяти тактов, в которых отсутствуют ноты.
- Баян**: Акустический баян, состоящий из двух стaves (верхнего и нижнего). В первом такте отсутствуют ноты. Во втором такте начинается мелодия, которая продолжается в третьем, четвертом и пятом тактах. В пятом такте есть нота 8^{va} (октава).
- Балалайка**: Балалайка, состоящая из двух стaves (верхнего и нижнего). В первом такте отсутствуют ноты. Во втором такте начинается мелодия, которая продолжается в третьем, четвертом и пятом тактах.
- Бас**: Басовая линия, состоящая из двух стaves (верхнего и нижнего). В первом такте отсутствуют ноты. Во втором такте начинается мелодия, которая продолжается в третьем, четвертом и пятом тактах.

②

Музыкальная партитура для второго раздела (②) произведения «В лунном сиянии». Партитура включает следующие инструменты и вокал:

- Вок.**: Вокальная линия, состоящая из шести тактов, в которых отсутствуют ноты.
- Баян**: Акустический баян, состоящий из двух стaves (верхнего и нижнего). В первом такте отсутствуют ноты. Во втором такте начинается мелодия, которая продолжается в третьем, четвертом, пятом и шестом тактах. В шестом такте есть нота 8^{va} (октава).
- А.В.**: Акустическая виола, состоящая из двух стaves (верхнего и нижнего). В первом такте отсутствуют ноты. Во втором такте начинается мелодия, которая продолжается в третьем, четвертом, пятом и шестом тактах.

2018 ©

2
12 В лунном сиянии

Вок.

Баян

А.В.

3

Вок.

Баян

А.В.